MARXILAISEN ESTETIIKAN PERUSTEET

AVNER ZIS

KUSTANNUSLIIKE EDISTYS

AVNER ZIS

MARXILAISEN ESTETIIKAN PERUSTEET

KUSTANNUSLIIKE EDISTYS
MOSKOVA

А. ЗИСЬ

ОСНОВЫ МАРКСИСТСКОЙ ЭСТЕТИКИ

Оригинальное издание

(На финском языке)

Kääntäjä MARJA JÄNIS

PAINETTU NEUVOSTOLIITTOSSA

© Издательство «Прогресс», 1976
© Suomennos. Kustannusliike Edistys 1976

$3 \frac{10507-729}{014(01)-76} 356-76$

ALKULAUSE

Tämä kirja on tulosta monivuotisesta marxilais-leniniläisen estetiikan luennoimisesta eri alojen taiteilijoille sekä taidekorkeakoulujen opiskelijoille. Nykyisessä muodossaan se on tarkoitettu muunmaalaisille lukijoille. Siksi tekijä ei ole halunnut rajoittua pelkkään ongelmien esittelyyn, vaan on pyrkinyt tietyssä määrin osoittamaan miten niitä ratkotaan neuvostoliittolaisessa esteettisessä kirjallisuudessa. Siksi teoksessa annetaan erilaisia bibliografisia tietoja ja viitataan erilaisiin neuvostoliittolaisiin tutkimuksiin, jotka kiinnostanevat estetiikan ongelmien syvällisempään hallintaan pyrkivää lukijaa. Teoksessa on otettu huomioon myös se, että vaikka neuvostoliittolaisten esteetikkojen periaatteelliset näkemykset ovatkin yhteneviä, esiintyy heidän välillään myös tiettyjä näkemyseroja toistaiseksi ratkaisemattomista ja erillisistä kysymyksistä.

Teos on tarkoitettu varsin laajalle lukijapiirille, kaikille, jotka pyrkivät hallitsemaan taiteellisen luomistyön olennaisimpien puolten sekä myös valmiiden taideteosten filosofis-teoreettisen eli esteettisen analysoinnin perusteet. Samalla se on suunnattu myös taiteilijoille ja taideoppilaitosten opiskelijoille. Kirjoittaja on halunnut puhua taiteesta siten, että keskipisteenä on taiteilija, hänen ainutlaatuinen yksilöllisyytensä sekä hänen työnsä erikoispiirteet. Kirjoittaja ei myöskään ole kaihtanut taiteen erillisten ilmiöiden tieteellistä erittelyä, mutta konkreettisen materiaalin teoreettisessa tarkastelussa ei kuitenkaan ole tähdätty erillisten taiteenalojen erityisluonteen paljastamiseen, vaan luovan taiteellisen työn yleisten lainalaisuuksien perustelemiseen ja esittämiseen estetiikan kategorioissa. Siksi teos on pyritty rakentamaan siten, että siinä

yhdistyvät luonteeltaan yleisesteettiset teoreettiset yleistykset sekä yksityiskohtaisempi ja konkreettisempi taidetutkimus, joka tarjoaa perustan näille yleistyksille.

Tekijä on halunnut kirjan toimivan kahdella tasolla — tutkimuksena ja oppikirjana. Niinpä se voinee kiinnostaa sekä asiantuntijaa että tavallista lukijaa. Kirjoittaja toivookin, että teos edistäisi paitsi marxilaisen estetiikan peruskysymysten myös tietyssä määrin sellaisten marxilaisten kriteerien omaksumista, joita tarvitaan esteettisen toiminnan moninaisten ilmiöiden arvottamiseen ja analysoimiseen.

A. Zis

MARXILAIS-LENINILÄISEN ESTEETTISEN TUTKIMUKSEN OBJEKTI

Estetiikkatieteen [1] tutkimusobjektin määrittelyssä on edelleen havaittavissa tiettyjä mielipide-eroja. Viimeisten kahdenkymmenen vuoden aikana on asiasta käyty useita tieteellisiä kiistoja, jotka eivät ole vieläkään rauenneet. Kirjallisuuden ja taiteen merkityksen kasvu yhteiskunnan elämässä, taiteellisuuden laajamittainen tunkeutuminen eri elämänaloille, todellisuuden esteettisen omaksumisen piirin tavaton laajentuminen (mikä ilmenee erityisesti designin kehittymisenä), esteettiselle kasvatukselle asetettavat uudet vaatimukset sekä kaikkeen edellä mainittuun liittyvä estetiikan ongelmien teoreettinen kehittely ovat tehneet välttämättömäksi toisaalta esteettisen tutkimuksen objektin ja toisaalta estetiikan ja sille rinnakkaisten tieteenalojen välisten suhteiden selkeän määrittelyn.

Edellä mainitut mielipide-erot voidaan useimmiten kiteyttää kahdeksi vastakkaiseksi näkemykseksi. Toisen mukaan estetiikka tieteenä tutkii pelkästään taiteen kehityksen lainalaisuuksia ja taiteellisen luomistyön luonnetta. Estetiikka ymmärretään siis vain yleiseksi taideteoriaksi. Vastakkaista näkemystä edustavien mielestä estetiikka ja yleinen taideteoria taas muodostavat kaksi erillistä tieteenalaa, joista taideteoria tutkii taiteen kehityksen lainalai-

[1] Estetiikka-termi on johdettu kreikankielisestä sanasta »aisthesis». Se merkitsee aistien avulla tapahtuvaa havaitsemista. Sitä käytti erillisen tieteen nimityksenä ensimmäisen kerran saksalaisen filosofin Friedrich Wolfin oppilas, taideteoreetikko Alexander Baumgarten, joka on kirjoittanut *Estetiikka*-nimisen teoksen. Sen ensimmäinen osa ilmestyi v. 1750. Siitä lähtien termiä on käytetty määrätyn tieteenalan nimityksenä, mikä ei suinkaan merkitse sitä, että estetiikka tieteenä olisi saanut alkunsa Baumgartenista. Estetiikan juuret ulottuvat kauas muinaisuuteen.

suuksia ja taiteellisen luomistyön luonnetta ja estetiikka kauneuden ilmentymistä todellisuudessa ja taiteessa.

On aivan ilmeistä, ettei kumpaakaan näistä näkemyksistä voida hyväksyä niiden yksipuolisuuden vuoksi. Estetiikka tutkii kauneuden moninaisia ilmenemismuotoja, mutta myös taiteen luonnetta ja sen kehityksen lainalaisuuksia.

Marxilais-leniniläinen estetiikka yleistää maailman esteettisen omaksumisen lainalaisuuksia. Mutta koska nämä lainalaisuudet ilmenevät kaikkein täydellisimmin, monipuolisimmin ja välittömimmin juuri taiteessa, on estetiikkakin ennen muuta tiedettä taiteen olemuksesta ja yleisimmistä lainalaisuuksista sekä taiteellisen luomistyön luonteesta. Marxilais-leniniläinen estetiikka tekee tieteellisiä johtopäätöksiä todellisuuden esteettisen omaksumisen moninaisista ilmentymistä, ja niinpä sen merkitsevyys tieteenä riippuu ensisijaisesti siitä, mikä osuus sillä on taiteen kehityksessä.

Tällainen näkemys on levinnyt kaikkein laajimmalle marxilaisten esteetikkojen keskuuteen. He lähtevät todeksi osoittautuneesta johtopäätöksestä, jonka mukaan maailman taiteellinen omaksuminen on laajempaa kuin taide. Se käsittää taiteellisen luomistyön ohella myös muita ihmisen esteettisen todellisuuteen suhtautumisen ilmenemismuotoja. Maailman taiteellinen omaksuminen edellyttää kuitenkin, että taide vaikuttaa monipuolisesti ja aktiivisesti aineellisen ja henkisen elämän eri aloihin ja että se on mukana todellisuuden muuttamisprosessissa. Juuri tästä johtuen kirjallisuus ja taide ovat aina olleet esteettisen tutkimuksen tärkeimpiä objekteja, eikä ole sattuma että marxilais-leniniläisen estetiikan peruskäsitteet ovat syntyneet taiteellisesta työstä tehtyjen yleistysten pohjalta. Marxilaisen estetiikan tärkein tehtävä nykyaikanakin on taiteen luovan käytännön teoreettinen pohdiskelu ja tarkoitusperäinen vaikuttaminen taiteeseen. Neuvostoliittolainen esteetikko V. Sokolov onkin huomauttanut osuvasti, ettei taide ole pelkästään määrällisesti keskeisessä asemassa esteettisen tutkimuksen objektien joukossa. Taide määrää monessa suhteessa myös esteettisten tutkimusten kokonaisluonteen. Aiemmat esteettiset teoriat ovat tästä syystä olleet valtaosaltaan taideteorioiden luontoisia. Sokolov toteaa, että taideteoria on osoittautunut kaikkein yleisimmäksi ja täydellisimmäksi malliksi, jonka perusteella on määritelty

esteettisen tutkimuksen kohteena olevien muiden ilmiöiden ulottuvuudet. Estetiikan objekti laajenee, mutta taide määrää meidänkin aikanamme estetiikkaan kuuluvien »muiden ilmiöiden ulottuvuudet».

Vastakkaisen näkemyksen mukaan voidaan yleinen taideteoria ja estetiikka kauneutta tutkivana tieteenä erottaa selvästi toisistaan. Tätä näkemystä kannattavat väittävät, että heidän näkemyksensä perustuu Tšernyševskin käsitykseen ja on täysin vastakkainen Hegelin estetiikan peruskäsitteille. He väittävät Hegelin *Luennoissaan estetiikasta* lähteneen siitä, että estetiikka on taideteoriaa, suorastaan kaunotaiteiden teoriaa, kun taas Tšernyševski käytti heidän mukaansa kahta käsitettä, jotka olivat »estetiikka» ja »taideteoria». Nähdäksemme Tšernyševski ei tällä kuitenkaan halunnut väittää, että ne muodostavat kaksi erillistä tieteenalaa. »Mitäpä muuta estetiikalla sitten ymmärrettäisiin, ellei yleensä taiteen ja erityisesti runouden yleisten periaatteiden järjestelmää?» — Tšernyševski kysyy itse eräässä teoksistaan. Aivan ilmeistä onkin, että Tšernyševski samoin kuin Hegelkin lähti estetiikkatieteen objektin määrittelyssä siitä, että estetiikka on määriteltävä ennen muuta yleiseksi taideteoriaksi. Tšernyševskin ja Hegelin käsitysten periaatteellinen ero ei johdu siitä, että Tšernyševski olisi erottanut estetiikan taidetutkimuksesta, vaan siitä, että Tšernyševskin näkemys esteettisen, taiteellisen luomistyön luonteesta ja taiteen yhteiskunnallisesta tarkoituksesta oli materialistinen. Niin muodoin Tšernyševskista ei ole liittolaiseksi niille, jotka erottavat estetiikan taideteoriasta.

Estetiikan kehittymisen kannalta on välttämätöntä, että tuomme julki käsityksemme esteettisen tutkimuksen objektista ja laajennamme niitä. Viime vuosien kiistat ovat merkinneet viimeistä vaihetta estetiikan itsenäiseksi tieteenalaksi erottamisen prosessissa. On väitelty kärkevästi tärkeistä kysymyksistä, muun muassa estetiikan suhteesta taiteentutkimukseen ja filosofiaan, johon sen kehitys perinteellisesti on liittynyt. Mutta vaikka nykyiset käsitykset estetiikkatieteen objektista ovat laajentuneet, ei se suinkaan merkitse sitä, että estetiikan tutkimuskohteeksi on käsitettävä koko todellisuus ja että estetiikan puitteita on laajennettava määrättömästi, koska sen avulla pystytään arvottamaan esteettisesti mitä tahansa todellisuuden ilmiötä. Samalla niitä ei tule myöskään väärällä tavalla kaventaa

sulkemalla taide laajassa merkityksessä estetiikkatieteen ulkopuolelle. Esimerkin tällaisesta estetiikan objektin kaventamisesta — tai tarkemmin sanottuna köyhdyttämisestä — tarjoaa Gennadi Pospelovin kirja *Esteettinen ja taiteellinen*[1], jossa tehdään periaatteellinen ero näiden kahden kategorian välillä. Tämä johtaa estetiikan erottamiseen yleisestä taideteoriasta. Pospelov on sitä mieltä, että taiteen erityisominaisuuksien ja luovan työn luonteen tutkimiseen tarvitaan erillinen tiede — »yleinen taideteoria» — joka eroaa erillisistä taideteorioista. Näin tietysti onkin. Mutta Pospelov jatkaa väittäen, että teoreettinen taiteentutkimus, joka Hegelin ajoista lähtien on ollut täysin itsenäinen tiede, on virheellisesti saanut estetiikan nimen: »Viimeisten puolentoista vuosisadan aikana ja aina meidän päiviimme saakka on yleistä teoreettista taiteentutkimusta usein nimitetty 'estetiikaksi', mikä on johtanut luvattomaan sekaannukseen näiden kahden täysin erillisen tieteenalan kohdalla.» Mutta jos estetiikka erotetaan yleisestä taideteoriasta, mitä silloin jää estetiikan osalle, mikä on sen objekti?

Pospelov ehdottaa, että säilytettäisiin Baumgartenin tulkinta estetiikan objektista: estetiikka tutkii »aistimellisen tiedostamisen» ongelmia, ja tämä tiedostaminen auttaa pääsemään selvyyteen todellisuuden kauneudesta. Pospelovin mukaan estetiikka on tiedettä »kauniin» objektiivisista ominaisuuksista, kauniin ja todellisuuden ilmiöiden muiden vastaavanlaisten ominaisuuksien välisistä suhteista sekä siitä, miten ihminen tiedostaa nämä ominaisuudet. Tämän näkemyksen heikkous paljastuu kuitenkin *Esteettinen ja taiteellinen* -teoksen kirjoittajan loppuyhteenvedossa: vaikka estetiikalla on oma erityinen tutkimusobjektinsa, ei tällä objektilla ole omia sisäisiä lainalaisuuksia. Mutta mikä sitten on estetiikan objekti ja miten sen olemus voidaan paljastaa, jos sillä ei ole omia lainalaisuuksiaan? Minkä tahansa tieteenalan olemassaolon tekee oikeutetuksi ennen muuta se, että sen tutkimusobjektilla on omat erityiset lainalaisuutensa.

Edelläkuvatun kaltaisilla näkemyksillä on kuitenkin tiettyä rationaalistakin sisältöä — niissä heijastuu esteettisyyden suunnaton merkitys todellisuuden käytännöllisen omaksumisen eri muodoille kehittyneessä nyky-yhteiskun-

---

[1] *Г. Н. Поспелов.* Эстетическое и художественное. Москва, 1965.

nassa, erityisesti sosialistisessa ja varsinkin kommunistisessa. Yhteisössä, jossa ihmiset eivät tunne puutetta ja huolta huomisesta, on esteettisyyden merkitys verrattomasti suurempi kuin entisaikoihin. Nykyään marxilaisen estetiikan tärkeisiin objekteihin kuuluu myös sellaisia voimaperäisesti kehittyviä esteettisen toiminnan lajeja, jotka jäävät välittömän taiteellisen luomistyön ulkopuolelle. Näitä ovat niin teknisen estetiikan ongelmat, esteettiseen kasvatukseen liittyvät kysymykset kuin ympäristöestetiikkakin sekä eräät muut esteettisen ilmentymät, esimerkiksi urheilu. Näiden esteettisen toiminnan lajien kategoriat eivät mahdu taiteen kategorioiden rajoihin ja vaativat toisenlaista tarkastelua.[1] Tosin kaikki nämä toiminnan lajit muodostavat yhdessä taiteen kanssa yhtenäisen esteettisen kulttuurin eikä niitä tule nähdä taiteelle vastakkaisina. Ne eroavat toisistaan laadullisesti, mutta samalla niissä on paljon yhteistä. Kiistattomasti oikeassa ovat ne, jotka pitävät taidetta kaikkien esteettisen toiminnan muotojen taiteellisena kouluna.

Tutkimusobjektin historiallinen liikkuvuus ja muuttuvuus on yleinen ilmiö filosofian ja tieteen kehityksessä. Muutoksen alaisia ovat niin tutkimusobjektin rakenne kuin sen koostumuskin. Estetiikan rakenteen muuttuminen johtuu objektiivisesta historiallisesta kehitysprosessista, jonka kohteeksi estetiikan tutkimat ilmiöt ovat joutuneet ja joutuvat, muun muassa nykytaiteen kehityksen erityispiirteistä ja suuntauksista. Estetiikan objektin koostumuksessa muutokset johtuvat niin objektiivisista prosesseista: syntyy

---

[1] Ei-marxilaisessa estetiikassa on myös havaittavissa estetiikan objektin laajentamispyrkimyksiä. Toisin kuin Etienne Souriau ja Thomas Munro, jotka pitävät estetiikkaa taidetta tutkivana tieteenä, tunnettu sveitsiläinen esteetikko ja taiteentutkija Joseph Gantner, Esteettisten tutkimusten kansainvälisen komitean puheenjohtaja, katsoo estetiikan kulkeneen 1900-luvulla neljän kehitysvaiheen läpi. Ensimmäinen vaihe ajoittui 1800-luvun loppuun ja 1900-luvun alkuun ja se merkitsi klassisen estetiikan loppua; toinen vaihe käsittää 1900-luvun ensimmäisen kolmanneksen ja sitä voitaisiin luonnehtia tyylisuuntien estetiikaksi; kolmas vaihe liittyi avantgardismin erilaisten virtausten syntyyn ja Gantner kutsuu sitä luovan mielikuvituksen estetiikaksi. Neljättä vaihetta nykyestetiikan kehityksessä Gantner kutsuu ympäristöestetiikaksi. Meitä ei tässä kiinnosta tämän luokituksen hyväksyttävyys. Tärkeätä on sen sijaan, että estetiikka luopuu pelkän taiteen tutkimisesta ja sen objekteiksi lasketaan suurempi joukko ilmiöitä ja mm. ihmisen aineelliseen toimintaan liittyvät ilmiöt.

uusia esteettisen toiminnan lajeja (esimerkiksi design), uusia taiteenhaaroja (valokuva, elokuva ja televisio), kuin estetiikan päämäärien sekä sen ongelmakentän muuttumisesta. Näin ollen ei ole mitään syytä etsiä ehdottomia ja lopullisia rajoja estetiikan tutkimusobjektille: rajojen täytyy olla väljät ja tietyssä määrin suurpiirteiset, niiden täytyy sallia mahdolliset korjaukset ja muutokset. Estetiikan objektin muuttumisesta ja vastaavasti estetiikan määritelmän muuttumisesta ja kehittymisestä ei luonnollisestikaan pidä tehdä esimerkiksi »analyyttiselle estetiikalle» luonteenomaista johtopäätöstä, jonka mukaan estetiikan määritteleminen on ylipäänsä mahdotonta.[1]

Tarkastelimme Gennadi Pospelovin teosta ennen muuta hyvänä esimerkkinä siitä, miten estetiikan määritteleminen pelkästään tieteeksi kauneuden tuottamasta aistimellisesta nautinnosta ja taiteellisen luomistyön teorian poissulkeminen estetiikan piiristä johtaa estetiikan arvon vähenemiseen tieteenä. Se on kuvaava myös siinä suhteessa, että siinä esitetty näkemys johtaa väistämättä estetiikan kieltämiseen itsenäisenä tieteenä ja estetiikan sulautumiseen filosofiaan. Pospelov sanookin lopuksi: »Estetiikka ei ole eikä voi olla erillinen ja itsenäinen tiede, koska sillä ei ole omaa tutkimuskenttää eikä se tutki mitään erityisiä todellisuuden lainalaisuuksia... Estetiikka on eräs filosofian yleisistä haaroista.»

Filosofia ei kuitenkaan enää pitkään aikaan ole ollut universaali tieteiden tiede, johon mahtuvat kaikki tietämyksen alat, siis myös estetiikka. Marxismi aiheutti filosofiassa käänteentekevän muutoksen, jonka jälkeen filosofian piiriin ovat kuuluneet vain tietoteoria, dialektiikka, logiikka ja tieteellisen tietämyksen metodologia. Estetiikka kuten muutkin aiemmin filosofisiin tiedonaloihin kuuluneet tieteet erikoistui, erkani filosofiasta ja lakkasi olemasta sen osa-alue. Tietenkin estetiikka useisiin muihin yhteiskuntatieteisiin rajoittuvana tieteenä liittyy kiinteästi filosofiaan. Mutta estetiikan ja filosofian välinen yhteys ja käsitys, jonka mukaan estetiikka on filosofian yhdysosa, ovat kaksi eri asiaa.

---

[1] Morris Weitz väittää Ludwig Wittgensteinin ajatuksia kehitellen, että estetiikka taiteen teoriana ymmärrettynä on periaatteessa mahdotonta, koska sen objektilla ei ole eikä voi olla välttämättömien ja riittävien ominaisuuksien järjestelmää.

Dialektinen ja historiallinen materialismi muodostavat marxilais-leniniläisen estetiikan teoreettisen perustan. Marxilainen estetiikka liittyy tavattoman kiinteästi dialektisen ja historiallisen materialismin filosofiaan: se saa siltä metodologiset lähtökohtansa, mutta ei sulaudu siihen. Selventäkäämme tätä ajatusta konkreettisen esimerkin avulla.

Sisällön ja muodon keskinäissuhde taiteessa on eräs marxilaisen estetiikan tärkeimmistä kysymyksistä. Sitä ratkoessa marxilainen estetiikka pitää lähtökohtana luonnollisestikin dialektisen materialismin yleisfilosofisia käsityksiä sisällön ja muodon ykseydestä, sisällön johtavasta asemasta, muodon aktiivisuudesta jne. Mutta kun tätä kysymystä tarkastellaan taiteessa, ei voida rajoittua vain em. käsityksiin, ei riitä että todetaan sisällön ja muodon ykseys ja sisällön johtava asema tässä ykseydessä. Nämä peruskäsitykset ovat tosia mihin tahansa ilmiöön sovellettuina eikä niissä ole mitään erityisesti esteettistä. Ne tarjoavat metodologisen perustan taiteen sisällön ja muodon tutkimiselle. Kuitenkin on paljastettava sisällön ja muodon erityisominaisuudet sellaisina kuin ne ilmenevät nimenomaan taiteessa erotukseksi muista elämän ilmiöistä.

Tietyssä mielessä voidaan sanoa, että marxilainen estetiikka suhtautuu dialektiseen ja historialliseen materialismiin kuten yksityinen yleiseen. Estetiikka on tietenkin luonteeltaan filosofinen tiede, mutta se ei ole yhtä kuin filosofia, se ei ole filosofian osa samalla tavoin kuin esimerkiksi tietoteoria. Estetiikalla on erityisominaisuutensa, sillä on omat tehtävänsä ja oma tutkimusobjektinsa sille ominaisine lainalaisuuksineen, jotka ovat todellisuuden esteettisen — ennen muuta taiteellisen — omaksumisen lainalaisuuksia.

Eri taiteenalojen tutkimustulokset tarjoavat pohjan esteettisille yleistyksille ja johtopäätöksille; näitä ovat esimerkiksi kirjallisuustiede, musiikkitiede, teatteritiede, kuvataiteiden teoria jne. Jokainen erillisistä taideteorioista tutkii jonkin taiteen eritysominaisuuksia, jotka eivät ole luonteeltaan universaalisia. Kirjallisuustieteen tutkimustuloksia ei voida ulottaa musiikkiin, musiikkitieteen tuloksia teatteriin jne. Teatteritieteessä oikeiksi osoittautuneita näkemyksiä ei voida suoraan soveltaa kuvataiteisiin ja kuvataiteen kehityksen lainalaisuudet määräävät vain osittain tai epäsuorasti koreografian kehitysteitä jne. Voidaan myös todeta, että paitsi eri taiteilla on myös taiteiden eri alalajeilla

omat erityispiirteensä. Ei siis ole sattuma, että hyvä maisemamaalari voi olla varsin avuton muotokuvamaalarina. Sattuma ei ole myöskään se, että useat loistavat elokuvanäyttelijät eivät pystyneet teatterityöhön riittämättömän ammattivalmistuksen takia. Ja päinvastoin, erinomaisilta teatterinäyttelijöiltä puuttuu usein taito näytellä elokuvassa. Emme suinkaan halua tällä sanoa, etteikö yksi ja sama näyttelijä voisi menestyä sekä teatterissa että elokuvassa. Mutta hänen on tällöin muistettava, että elokuvassa hänelle asetetaan erilaisia vaatimuksia kuin teatterissa näiden kahden erillisen taiteen luonteen mukaisesti.

Erillisillä taiteilla ja niiden alalajeilla on erityisominaisuuksiensa ohella myös tiettyjä yhteisiä piirteitä ja lainalaisuuksia, jotka ovat ominaisia kaikille taiteille ja niiden alalajeille. Nämä piirteet ja lainalaisuudet ovat yhtä lailla löydettävissä kirjallisuudesta, teatterista, kuvataiteista, musiikista ja mistä tahansa taiteista. Ja juuri niitä estetiikka tutkii yleisen taideteorian ominaisuudessa.

Estetiikka toimii siis erillisten taideteorioiden tutkimustulosten yleistäjänä, sillä taiteen yleiset lainalaisuudet voidaan paljastaa vain erillisten taiteenalojen luonteesta tehtyjen tutkimusten tuloksena. Näitä yleisiä lainalaisuuksia ei esiinny »puhtaassa muodossa», vaan ne ilmenevät jokaisen taiteenalan erityisominaisuuksina. Estetiikka yleistää erillisten taiteenalojen tutkimuksessa esiinnousseita ongelmia eikä sen tähden voi kehittyä erillään niistä. Toisaalta estetiikka tarjoaa metodologiset periaatteet erillisille taideteorioille juuri siksi, että se tutkii taiteen kehityksen yleisiä lainalaisuuksia. Kirjallisuustiede, kuvataiteiden teoria, teatteritiede, musiikkitiede jne. saavat teoreettisen perustansa marxilaisesta estetiikasta.

Tieteellisen tiedon kehityksen nykyvaiheelle on ominaista pyrkimys kehittelemään metateorioita; metateoria tarjoaa yleisen perustan erillisille käsityksille ja suuntauksille. Voidaankin olla yhtä mieltä siitä, että estetiikka on eräänlainen metateoria erillisille taideteorioille (kirjallisuustieteelle, teatteritieteelle, musiikkitieteelle jne.) sekä tekniselle estetiikalle, esteettisen kasvatuksen teorialle jne. Metateorian ominaisuudessa se tutkii eri tieteenhaarojen välisiä suhteita ja yhteyksiä, tutkimusmetodeja ja niiden soveltamisen rajoja, uusien käsitteiden käyttöönottotapoja jne.

Estetiikan aktiivinen rooli taiteen kehityksessä, sen ulottuvuus käytännön luovan työn alueelle liittyy suurelta osin sen vaikutukseen taidekritiikkiin.

Suuri venäläinen kriitikko Vissarion Belinski kutsui kritiikkiä aikoinaan »liikkuvaksi estetiikaksi». Tämä pätee täydellisesti myös nykyiseen taidekritiikkiimme. Nykyaikaisen taiteellisen luomistyön konkreettisia ilmiöitä arvottaessaan ja analysoidessaan se ei nojaudu henkilökohtaisiin makuihin ja sympatioihin tai subjektiivisiin mieltymyksiin ja toiveisiin, vaan marxilais-leniniläisen estetiikan tieteellisesti perusteltuihin, lujiin ja objektiivisiin periaatteisiin. Estetiikasta erotettuna kritiikki sortuu periaatteettomuuteen ja subjektivismiin. Estetiikan näkemykset konkretisoituvat ja kehittyvät kritiikissä taidekulttuurin nykykehitykseen ja käytännön taiteelliseen työhön sovellettuina. Estetiikan irrottaminen kritiikistä saattaa puolestaan johtaa abstraktisuuteen ja skolastisuuteen.

Estetiikan ja kritiikin keskinäissiteet ja vuorovaikutus eivät luonnollisestikaan johda estetiikan kritiikkiin sulautumiseen. Valitettavasti esiintyy välistä tämänsuuntaisia pyrkimyksiä: joidenkin mielestä estetiikan tieteenä tulee kehittyä kritiikin muodossa siten, että kritiikkiä vain täydennetään yleisillä taidetta koskevilla järkeilyillä. Tällaisen näkemyksen voitollepääsy johtaisi estetiikan häviämiseen luonteeltaan filosofisena, itsenäisenä ja systemaattisena tieteenä, filosofisen ajattelun surkastumiseen ja itsensä kritiikin näivettymiseen. Estetiikalla on maailmankatsomuksellinen ja metodologinen merkitys, ja näin se määrää kriittisen analyysin suunnan ja periaatteet. Marxilais-leniniläiselle estetiikalle on yhtä lailla vierasta spekulatiivisten normatiivis-dogmaattisten ajatusrakennelmien luominen kuin myös passiivisesti kontemplatiivinen suhtautuminen käytännön taiteelliseen työhön.

Esteettisessä kirjallisuudessa nähdään normatiivisuus ja tieteellisyys tunnetusti usein täysin vastakkaisina asioina; tämä on metodologisesti virheellinen näkemys. Toiset väittävät, ettei estetiikan tule tutkia ja selittää taiteen ilmiöitä, vaan edeltää niitä, toimia »normien» järjestelmänä. Toiset hylkäävät kokonaan normit estetiikassa ja rajaavat estetiikan tehtävät pelkästään taiteen faktojen selvittämiseen. Esimerkiksi Zürichin yliopiston professori Max Wehrli väittää *Yleisessä kirjallisuustieteessään,* että oppi taiteesta »on jo kauan sitten vapautunut niin sanotun

'sääntöjen runousopin' normatiivisuudesta ja muuttunut kuvailevaksi tieteeksi». Wehrli pitää estetiikkaa niin ikään puhtaasti kuvailevana tieteenä. Myös formalismin teoriaa muokanneet tutkijat pitävät estetiikkaa täydellisesti vaikuttavuutta vailla olevana tieteenä. Jos myönnetään, että taiteella on objektiiviset lakinsa, on se yhtä kuin luovan työn luonteeseen soveltumattomien normien ja periaatteiden saneleminen taiteelle, he väittävät.

Tietenkään ei voida hyväksyä luomisen normien abstraktia ennaltamääräämistä taiteilijalle — eikä se olisi mahdollistakaan. »Estetiikan teoria pystyy itsessään yhtä vähän 'poeettisten keksintöjen' tekemiseen kuin esimerkiksi talousteoria koneiden tai huonekalujen tuottamiseen», toteaa DDR:läinen esteetikko Hans Koch. Neuvostoliittolainen kirjailija Konstantin Fedin onkin sanonut terävästi ja osuvasti, että kritiikki (ja me voimme lisätä osaltamme, että lausunto koskee myös taidetta tutkivaa tiedettä) voi kertoa miten *Don Quijotea* on kirjoitettu, mutta se ei pysty kertomaan miten *Don Quijote* kirjoitetaan.

Marxilais-leniniläinen estetiikka ei sanele taiteilijalle spekulatiivisesti ja käytännön taiteellisesta työstä irrallaan luotuja lakeja ja normeja, vaan johtaa ne itse taiteen kehitysprosessista. Mutta koska estetiikan perusperiaatteet on saatu käytännön taiteellisesta työstä ja ne ilmentävät yleisiä johtopäätöksiä maailman taiteen saavutuksista sekä teorioita sen johtavista suuntauksista, heijastavat ne myös objektiivisia lakeja, joiden rikkominen johtaa taiteilijan poikkeamaan taiteen luonteesta ja tehtävistä. Näin marxilainen estetiikka paitsi selittää objektiaan myös vaikuttaa siihen aktiivisesti ja määrätietoisesti. Se tarjoaa aatteellis-esteettiset kriteerit käytännön taiteelliselle työlle.

Marxilais-leniniläisen estetiikan synty merkitsi vallankumouksellista käännettä estetiikan ja taiteentutkimuksen historiassa. Esteettisen toiminnan merkitys ihmisten elämässä on kasvanut; samoin on kasvanut marxilais-leniniläisen estetiikan merkitys aikamme aatteellisten konfliktien ratkomiseen, taidekulttuurin kehityksen luonteen käsittämiseen ja sen kehityksen suuntaan vaikuttavana tärkeänä ja olennaisena tekijänä. Estetiikasta on tullut tärkeä osa-alue taistelussa leninismin puolesta. Merkittävä neuvostoliittolainen esteetikko Anatoli Jegorov on luonnehtinut marxilais-leniniläisen estetiikan merkitystä kamppailussa edistyksellisen taiteen puolesta seuraavasti:

»Marxilais-leniniläisen estetiikan vetovoima ja sen valtava vaikutus edistyksellisen taiteen kehitykseen sekä ihmisten mieliin ja sydämiin nykymaailmassa on syvällisesti lainmukaista. Se johtuu objektiivisista syistä ja olosuhteista.

Ensinnäkin vasta marxismin synty soi estetiikalle reaalisen mahdollisuuden vapautua kaikenlaisista mystisistä ja idealistisista kerrostumista ja muodostua tieteellisten näkemysten ehjäksi järjestelmäksi.

Toiseksi juuri marxismi-leninismi soveltaessaan materialistista dialektiikkaa esteettisten ilmiöiden tutkimiseen paljasti taiteen henkisen vaikutuksen valtavan voiman, sillä marxismi-leninismi pitää taidetta mahtavan ja kaikkivoivan inhimillisen tiedostamisen ja vallankumouksellisen toiminnan muotona.

Kolmanneksi vain marxilais-leniniläinen estetiikka pystyy selvittämään johdonmukaisen tieteellisesti luovan taiteellisen työn lainalaisuudet, sen erityispiirteet ja suhteet muihin yhteiskunnallisiin ilmiöihin, erityisesti tänä meidän jyrkkien ristiriitaisuuksien ja vallankumouksellisten muutosten aikakautenamme.

Neljänneksi marxilais-leniniläinen estetiikka tunkeutuessaan aktiivisesti kaikille yhteiskuntaelämän aloille auttaa paljastamaan kunkin historiallisen aikakauden taiteellisen luomistyön ja esteettisten tarpeiden, makusuuntien ja ihmisten näkemysten erityispiirteet sekä pääsemään selvyyteen dialektisuudesta, jolla siirtyminen yhden yhteiskunnallis-taloudellisen järjestelmän taidekulttuurista toiseen tapahtuu. Samalla se auttaa myös näkemään huomispäivään ja ymmärtämään kommunismin yhteiskunnallis-esteettisen ihanteen koko suuruuden ja kauneuden.»

Antimarxilaisessa kirjoittelussa marxilais-leniniläisen estetiikan osalle on koitunut sama kohtalo kuin marxilaiselle opille kokonaisuudessaan. Nykyään on jopa marxismin vihollisten joukosta vaikea löytää esteetikkoa tai kirjallisuudentutkijaa, joka ei tavalla tai toisella viittaisi Marxiin, Engelsiin ja Leniniin ja heidän käsityksiinsä taiteesta ja luomistyön luonteesta. Ei kuitenkaan ole puutetta lausunnoista, jotka kiistävät marxismi-leninismin esteettisten aatteiden perustavaa laatua olevan merkityksen nykyiselle tieteelle taiteesta ja todellisuuden taiteellisesta omaksumisesta laajassa merkityksessä. Samoin pyritään kaikin tavoin vähättelemään marxilais-leniniläisen estetii-

kan asemaa maailman taiteentutkimuksen ja kirjallisuustieteen kehityksessä. Usein asetetaan kyseenalaiseksi tai jopa kielletään kokonaan marxilais-leniniläisen estetiikan olemassaolo.

Esimerkkinä mainittakoon venäläisen emigrantin Nikolai Berdjajevin kirja *Jumalallisen ja inhimillisen eksistentiaalinen dialektiikka.* Berdjajev luonnehtii siinä marxismia »henkiseksi utopiaksi». Tosin marxismi on Berdjajevin mukaan osoittanut elinkelpoisuutensa sosiaalisten ongelmien ratkojana, eikä Berdjajev myöskään kiistä yleisesti hyväksyttyä totuutta, jonka mukaan marxismi-leninismillä on ollut ratkaiseva vaikutus 1900-luvun suunnattomiin poliittisiin ja taloudellisiin muutoksiin. Siksi hän toteaakin, ettei voida sanoa marxismin olevan »sosiaalista utopiaa»[1].

Mutta marxismi-leninismi ei Berdjajevin mukaan pysty ratkomaan puhtaasti inhimillisiä ongelmia, ja siksi se on muka vain paljastanut kestämättömyytensä puuttuessaan ihmisen henkisen elämän ongelmiin — siis myös taidekulttuurin kehityksen ongelmiin. Tämä muka marxismi-leninismille ominainen sisäinen ristiriita johtuu siitä, että marxismin mukaan ihmisen olemus on yhteiskunnallisten suhteiden summa ja hänen elämänsä on sosiaalista. Berdjajevin mukaan inhimillinen onni ja kärsimys, ihmisyksilön henkisen elämän moninaiset puolet eivät ole yhteiskuntarakenteen synnyttämiä, vaan muodostavat ihmiselämän traagisuuden perustan. Nämä toivottomasti vanhentuneet epähistorialliset ajatusrakennelmat ovat johtaneet tämän vanhan ja kokeneen marxismin »kriitikon» päättelemään: »Marxismi on henkistä utopiaa, joka perustuu siihen, ettei ymmärretä inhimillisen olemassaolon henkisiä edellytyksiä.» Tätä luokkaa ovat varsin laajalle levinneet ja voidaan sanoa tyypilliset väitteet, joiden erilaisiin muotoihin verhottuina tulisi »murskata» marxilais-leniniläinen estetiikka.

Samanlaisia tulkintoja paitsi eräistä erilliskysymyksistä myös koko marxilais-leniniläisen estetiikan olemuksesta ja luonteesta tapaa itseään jopa »marxilaisiksi» nimittävien kirjoittajien teoksista. Eräät heistä tosin sanovat, että juuri marxismi pystyy antamaan vastauksen nykytaiteen kehityskulun esiintuomiin ongelmiin, mutta tästä huolimatta he palaavat vanhoihin ja aikoja sitten vääriksi todistet-

[1] *Н. Бердяев.* Экзистенциальная диалектика божественного и человеческого. Париж, 1952.

tuihin käsityksiin, joiden mukaan ei vielä ole olemassa vakiintunutta marxilais-leniniläistä esteettistä tiedettä. He toteavat marxismi-leninismin klassikoiden kyllä esittäneen eräitä tärkeitä ajatuksia, mutta ne ovat heidän mielestään kuitenkin vain arvioita yksittäisistä taideteoksista tai luonnehdintoja tietyistä konkreettisista taiteen ilmiöistä; marxismi-leninismin klassikot eivät muka ole luoneet ja muokanneet esteettistä teoriaa. He näkevät tämän teorian luomisen nykyisten marxilaisten tehtävänä. Mutta heidän yrityksensä luoda »uusi esteettinen teoria» eivät käytännössä ole osoittautuneet sen kummemmiksi kuin aivan tavalliseksi jäljittelyksi tai modernismin teoreettiseksi apologiaksi.

Marxismi-leninismin klassikot eivät ole teoksissaan systematisoineet esteettistä teoriaa samassa määrin kuin filosofisia tai taloudellisia oppejaan. Mutta tämä ei suinkaan merkitse sitä, etteikö klassisessa marxilaisessa kirjallisuudessa olisi vakiintunutta ja perusteellisesti muokattua esteettistä oppia. Edelläkuvatun tyylisiä erheellisiä väitöksiä kuullessaan muistaa väkisinkin Leninin ironisen huomautuksen Mihailovskin suhteen; tämä etsi Marxin teoksista logiikkaa suurella L:llä, mutta ei kyennyt havaitsemaan *Pääoman* logiikkaa. Eivätköhän nämä tuoreet dogmaattisuuden vastustajat etsi klassikkojemme teoksista estetiikkaa suurella E:llä? Ja kuitenkin juuri Marxin, Engelsin ja Leninin teoksissa on paitsi eritelty syvällisesti heijastusteoria ja materialistinen historiankäsitys, joiden merkitys tieteellisen estetiikan muodostumiselle tunnustetaan yleisesti, myös tuotu esiin ja kehitelty teoreettisesti itsensä estetiikkatieteen perusongelmia. Marxilais-leniniläinen estetiikka on estetiikan historian korkein saavutus, todella tieteellinen teoria taiteellisesta luomistyöstä ja kaikista niistä tavoista, joilla ihminen omaksuu esteettisesti todellisuutta sen kaikissa ilmenemismuodoissaan.

Luku I

TAIDE YHTEISKUNNALLISEN TAJUNNAN MUOTONA

1. TAITEEN LUONTEESTA

Taiteen olemus on eri aikakausina selitetty eri tavoin. Taideteoreetikot ja taiteilijat eivät aina suhtautuneet samalla tavoin tähän kysymykseen. Vastauksissaan he ovat lähteneet siitä, millainen oli heidän oma näkemyksensä maailmasta ja millainen oli taiteen luonne ja kehitystaso, sen asema yhteiskunnassa sekä sen rooli ja merkitys aikakauden henkisessä elämässä. Mutta hedelmällinen materialistinen ajatus, jonka mukaan taide on todellisuuden uudelleenluomisen erityinen muoto, on voittanut itselleen tilaa kautta koko estetiikan historian raivaten tieltään ristiriitaisuudet ja harhanäkemykset. Marxismi-leninismi pitää suuressa arvossa menneitten aikojen edistyksellistä esteettistä ajattelua ja sen esittämiä yleistyksiä ja johtopäätöksiä taiteellisen luomistyön luonteesta sekä taiteen esteettisestä suhteesta todellisuuteen. Mutta tämä estetiikka oli monessa suhteessa historiallisesti rajoittunutta: se ei tuntenut historian lakeja eikä sen vuoksi pystynyt paljastamaan taiteen olemusta yhteiskunnallisena ilmiönä.

Nykyaikaisen idealistisen estetiikan kriisi, sen kyvyttömyys tajuta taiteen reaalisia lainalaisuuksia ja nykyisiä kehityssuuntia sekä esittää ne tieteellisessä muodossa paljastuvat harvinaisen selvästi sen julistamassa opissa, jonka mukaan taiteen luonnetta ei voida tajuta teoreettisesti. Rationaaliset ja teoreettisesti perustellut selvitykset taiteellisesta luomistyöstä ovat saksalaisen filosofin Martin Heideggerin mukaan vain osoitus luomistyön rappeutumisesta. Taide ei hänen mukaansa voi olla tutkimuksen ja analyysin kohde. Hän väittää, ettei esteettisiä teorioita synny taiteen kukoistuksen kausina, vaan niitä on luotu ja luodaan edelleen taiteen laskukausina; tämä on hänen mukaansa omalaatuinen historiallinen ilmiö.[1] Ranskalainen

[1] *M. Heidegger*. Holzwege. Frankfurt a/M 1957, s. 57.

kirjailija André Malraux selittää, että esteettisten teorioiden syntyminen ja olemassaolo, kuten kaikki syntetisoidut yritykset tiedostaa käytännön taiteellista työtä ja verrata sitä todellisuuden omaksumisprosessiin, ovat tulosta keinotekoisesta ja useimmiten vahingollisesta ajatustoiminnasta. Teoriat ovat hänen mielestään jonkinlaisia näennäisesti organisoivia »rationaalisia fantasioita», jotka eivät sovi yhteen sen todella inhimillisen maailman kanssa, jota irrationaalinen taiteellinen luomistyö edustaa. Heideggerin ja Malrauxin ajatusten kulku vastaa täysin heidän eksistentialistista maailmankatsomustaan. Mutta vastaavanlaisia tai niitä läheisesti muistuttavia näkemyksiä esitetään varsin laajasti myös teorioissa, joiden laatijat eivät suoranaisesti ole yhteydessä irrationaaliseen filosofiaan. Niinpä uuspositivistisessa estetiikassa, jonka teorioiden ulkopuolelle jäävät kokonaan yhteiskunnallis-historiallisen käytännön kriteerit ja jossa absolutisoidaan semanttinen suhtautuminen taiteeseen eräänlaisena merkkijärjestelmänä, rajoitutaan pelkkään taiteen kielen tutkimiseen ja itse asiassa käsitetään taide pelkäksi kieleksi (palaamme tähän seikkaan myöhemmin) eikä edes oteta esiin kysymystä mahdollisesta taiteen luonteeseen tunkeutumisesta. Nykyisten loogista idealismia edustavien uuspositivistien samoin kuin irrationalistienkin mukaan taiteen olemus ei ole ilmaistavissa teoreettisesti. Omalaatuinen esteettinen agnostisismi on aikamme idealistisen estetiikan luonteenomaisin piirre.

Tieteellisesti syvällisimmin tätä peruskysymystä — so. kysymystä taiteen olemuksesta — on perusteltu marxilais-leniniläisessä estetiikassa. Se nojaa Leninin heijastusteoriaan ja materialistiseen historiankäsitykseen ja käsittää taiteen yhteiskunnallisen tajunnan ja maailman käytännöllis-henkisen omaksumisen muodoksi. Nämä marxilais-leniniläisen estetiikan tärkeät perusajatukset ovat tulosta dialektis-materialistisesta taideanalyysistä, erityisesti taiteen yhteiskunnallisen olemuksen analysoimisesta. Näiden perusajatusten merkitys on tavattoman suuri nykyaikana, jolloin estetiikasta on tullut aatteiden ankaran taistelun sillanpääasema. Ne antavat oikean suunnan ja toimivat aseina taistelussa idealistisia käsityksiä vastaan, käsityksiä joiden mukaan taide on taiteellisen realiteetin erityinen itseensä sulkeutunut maailma, joka on riippumaton yhteiskunnallis-historiallisesta todellisuudesta. Marxilais-lenini-

läisen estetiikan peruskäsityksiä kehitetään ja täydennetään jatkuvasti taiteen ja koko elämän kehityksen myötä.

Taiteen luonne on monimutkainen ja monitahoinen. Taide kokonaisuudessaan ei ole pelkästään todellisuuden heijastumista, vaan myös taiteellista luomistyötä, luovuutta, ihmisten esteettisen käytännöllis-henkisen toiminnan erityinen laji. VII kansainvälisessä estetiikkakongressissa Bukarestissa pitämässään esitelmässä, jonka otsikkona oli *Taide ja illuusiot*, englantilainen esteetikko Michael Chanan sanoi taiteen olemuksesta puhuessaan miettivänsä »onko taide luomista vain uudelleen luomista,... ilmaiseeko taide luojansa persoonallisuutta vai onko taiteilijan persoonallisuus sosiaalinen konstruktio, joka muodostuu hänen esittämistään yhteiskunnallisista rooleista...[1] Vastakkainasettelu, jonka mukaan taide on joko yhteiskunnallisen tajunnan muoto tai luovaa toimintaa, joko elämän heijastamista tai uuden todellisuuden luomista, joko tiedostamisen laji tai työnteon laji, on meidän kannaltamme äärimmäisen keinotekoinen. Tämäntyyppiset vastakkainasettelut paljastavat taiteen todellista olemusta vääristelevien taidekäsitysten yksipuolisuuden.

Marxismi-leninismin klassikot pitivät taidetta todellisuuden esteettisen omaksumisen muotona, siis yhtenä lajina ihmisen aktiivista, käytännöllistä ja toimivaa suhtautumista maailmaan. Samanaikaisesti taide heidän perustavaa laatua olevissa ja periaatteellisissa väitelmissään esitetään tiettynä ajattelun tyyppinä, maailman taiteellisena tiedostamisena, monimutkaisena ja erikoislaatuisena yhteiskunnallisen tajunnan muotona, ideologiana.

Useat tutkijat kehittelevät tänään luovasti näitä ajatuksia; he pitävät taidetta ehjänä kokonaisuutena, jonka eri puolet liittyvät toisiinsa dialektisesti. Mutta taiteen monitahoisen luonteen hedelmällisen paljastamisen ohella tavataan myös tiettyjä yksipuolisia tendenssejä: taiteen lukuisista olennaisista tunnusmerkeistä erotetaan yksi, jonka merkitys absolutisoidaan ja liioitellaan taiteen muille puolille vahingoksi. Tällöin sorrutaan vakavaan loogiseen erehdykseen: sen mikä on luonteenomaista osalle selitetään pätevän myös kokonaisuuteen. Taiteen jonkin puolen

---

[1] Ks. VII International Congress of Aesthetics 28. 8.—2. 9. 1972 Abstracts, Bucharest, s. 198—199.

suppea tutkiminen muiden puolten jäädessä taka-alalle johtaa joko niiden merkityksen vähättelemiseen tai taiteen muiden tarkastelutapojen kieltämiseen. Tällöin unohtuvat välistä marxilais-leniniläisen estetiikan — taiteellisen luomistyön yhtenäisen teorian — perusajatukset.

Tieteellis-teknisen kumouksen vaikutus kaikilla elämänaloilla on estetiikassa ja taiteen tutkimuksessa ilmentynyt pyrkimyksenä käyttää taiteen analysoimisessa hyväksi eräiden toisten tieteiden kokemuksia ja metodeja. Tällainen suuntaus vastaa tietenkin nykytieteen kehityksen luonnetta. Hedelmällisiä tuloksia on saatu mm. semioottisen taideanalyysin ja strukturaalilingvistiikan periaatteiden sekä eräiden psykologian ja fysiologian tutkimustulosten soveltamisesta estetiikkaan (on esimerkiksi tarkkailtu taiteilijan psykofyysistä tilaa luomistapahtuman aikana).

Mutta vaikka taide voikin toimia semioottisen tai psykologisen analyysin objektina, ei taiteen kielen tutkiminen määrätynlaisena merkkijärjestelmänä vielä anna perusteita laajamittaisille johtopäätöksille, joiden mukaan taiteen olemus rajoitetaan tiettyihin merkkimuodostelmiin. Emme suinkaan halua vähätellä semioottisia taiteentutkimuksen metodeja tai taiteellisen tekstin merkkiluonnetta. Puhumme nyt puhtaasti tasosta, jolla semioottisten metodien ulkopuolelle meneviä yleistyksiä pyritään soveltamaan varsinaiseen estetiikkaan. Semiotiikan kannalta taide on kieltä ja se tutkii taidetta nimenomaan tässä ominaisuudessa. Estetiikassa semioottisia metodeja käytetään taiteen kielen tutkimiseen, mutta on erotettava toisistaan käsitteet »taide kielenä» ja »taiteen kieli». Semioottisilla tutkimusmetodeilla on suuri merkitys taiteen kommunikatiivisten keinojen luonteen paljastamisessa, mutta koska kysymys on osa-alueesta ei niiden avulla voida vastata kysymykseen: mikä on taiteen luonne? [1]

---

[1] On kiinnostavaa todeta, että eräät perinteellisiä estetiikan tutkimusmetodeja kannattavat ulkomaiset esteetikot ovat arvioineet varsin terveesti eksaktien (semioottisten) metodien merkitystä estetiikkatieteelle. Niinpä tunnettu amerikkalainen esteetikko Thomas Munro toteaa näiden metodien käyttämisessä piilevän kaksi vaaratekijää: yksinkertaistetaan estetiikan tehtävät ja yliarvioidaan eksaktien metodien (loogisten ja määrällisten) merkitystä (Ks. *Thomas Munro*. Recent Developments in Aesthetics in America.— Journal of Aesthetics and Art Criticism, 1964. Vol. XXIII, n:o 2, s. 255).

Taiteellisen luomistyön monimutkaisuus pakottaa lähestymään sitä eri tahoilta, ja estetiikka, jonka eräänä tärkeimmistä tehtävistä on taiteen luonteen tutkiminen, on sidoksissa moniin muihin tieteisiin. Eri tieteiden liittymäkohtia tutkitaan tunnetusti voimaperäisesti ja välistä hedelmällisestikin. Näihin raja-alueisiin kuuluvat esimerkiksi estetiikan ja psykologian yhtymäkohdat. D. Uznadze, L. Vygotski, A. Leontjev, B. Ananjev ja muut neuvostoliittolaiset psykologit ovat tutkineet taidetta psykologisena ilmiönä, joka ei ole esineellisen maailman tiedostamista, vaan etupäässä ihmisten välisten suhteiden ja ihmisen objektiiviseen maailmaan suhtautumisen ilmentämistä. Neuvostoliittolainen psykologinen koulukunta on tuonut paljon uutta taiteentutkimiseen. Yleiset hypoteesit ovat saaneet todistuksen luonteen ja materialistisen tulkinnan.

Mutta olivatpa taiteentutkimuksen psykologiset aspektit kuinka merkitseviä tahansa, niillä on vain välillistä merkitystä taiteen olemuksen tutkimisella eivätkä ne mitenkään voi korvata estetiikkaa erityisenä ja itsenäisenä tieteenä. Kuitenkin tällaisia korvaamispyrkimyksiä on olemassa. Ajatus pitää taidetta pelkkänä ihmisen suhtautumisena maailmaan ei itsessään ole uusi. Jo John Ruskin väitti aikoinaan: »Tiede tutkii esineiden välisiä suhteita kun taas taide tutkii niiden suhdetta ihmiseen, se antaa kaikelle sille alistetulle vastattavaksi vain yhden kysymyksen, mutta sitäkin jyrkemmin: taide haluaa tietää, mitä ihmisen silmän ja sydämen läpi taittuva kohde merkitsee ja mitä siitä voi tulla.» Tähän Ruskinin lausuntoon viittaa myös D. Jeremic Sociologija-lehdessä (Belgrad, 1966) julkaistussa artikkelissaan *Taiteen inhimillisyys*. Hän luonnehtii Ruskinin ajatusta antropologisen suhtautumistavan enteeksi. Hänen mielestään taide toisin kuin tiede antaa esineelliselle maailmalle oman inhimillisen merkityksensä ja sen tehtävänä on esittää maailma sellaisena kuin ihminen sen näkee. Jeremicin lopullinen johtopäätös on, että tieteen kannalta taiteen ei välttämättä tarvitse sisältää objektiivista totuutta; näin hän luisuu psykologiseen subjektivismiin. Tämäntyyppiset käsitykset muodostavat yksipuolisesti psykologisen tulkinnan loogisen huipun.

Varsin suhteellista rajanvetoa edustaa myös käsitys, jonka mukaan tiede tutkii ilmiöiden maailmaa ja taiteen piiriin taas kuuluvat pelkästään inhimilliset suhteet. Realistisen taiteen kannalta ei ole hedelmällistä tutkia ihmisen

suhtautumista maailmaan tämän maailman taiteellisen tiedostamisen ulkopuolella. Taide ja tiede eroavat toisistaan, mutta niillä on myös paljon yhteistä. Psykologinen aspekti esteettisessä tutkimuksessa on hyödyllinen niin kauan kuin sitä ei absolutisoida eikä nähdä muille aspekteille vastakkaisena. Jos näin tehdään, se menettää rationaalisen luonteensa. Samaa on sanottava myös muiden analyyttisten näkemysten yksipuolisesta soveltamisesta taiteentutkimukseen.

Semioottisten, systemaattis-strukturaalisten ja psykologisten analyysien käytöllä taiteen luonteen paljastamisessa on tietyt rajansa. Jos niistä tulee itsetarkoitus ja taideteoksen sosiaalinen ja ideologinen olemus unohdetaan, on tutkija kiinnostunut vain taiteen idean aineellistamisen keinoista eikä itse idean analysoimisesta ja arvottamisesta.

On aivan ilmeistä, että systemaattis-strukturaalisten ja semioottisten tutkimusmenetelmien roolia pyritään eräissä tapauksissa yliarvioimaan. Eräät tutkijat luonnehtivat ne halukkaasti kaikkein »nykyaikaisimmiksi» menetelmiksi »perinteellisten» menetelmien vastapainoksi. Tällainen paisuttelu johtaa siihen, että nämä sinänsä hyödylliset keinot muuttuvat mystifioivaksi ja idealistiseksi suhtautumiseksi taiteeseen. Kaikkein selvimpänä tällainen näkemys ilmenee semanttisessa taidefilosofiassa.

»Nykyaikaisten» ja »perinteellisten» tutkimusmenetelmien vastakkainasettelu on tietenkin täysin epätieteellistä. Meidän kannaltamme eräiden taideteoreetikkojen »perinteelliseksi» tai »vanhanaikaiseksi» leimaama metodologia on mitä suurimmassa määrin nykyaikainen. Marxilais-leniniläinen esteettinen tutkimus sulkee piiriinsä eräiden erillisten tieteenalojen kokemuksia, mutta nämä tieteenalat eivät tuolloin missään tapauksessa saavuta uuden filosofisen metodologian asemaa tämän tavattoman monimutkaisen yhteiskunnallis-esteettisen ilmiön — taiteen luonteen — tutkimisessa.

Taiteen luonteen yksipuoliset tulkinnat liittyvät tavallisimmin pintapuolisiin ja usein virheellisiinkin käsityksiin yhteiskunnallisesta tajunnasta. Monet porvarilliset teoreetikot väittävät marxilaisten pitävän tajuntaa pelkkänä passiivisena todellisuuden heijastumana ja kieltävän sen aktiivisen uudistavan roolin. Jopa marxilaisesta kirjallisuudesta tapaa joskus heijastuksia tämäntyyppisistä näkemyksistä. Ne ilmenevät pyrkimyksenä »korjailla» tai »pa-

rannella» kaavaa »taide on yhteiskunnallisen tajunnan muoto» sillä verukkeella, että se muka köyhdyttää taiteen olemusta ja kahlehtii taiteen muiden puolien paljastamista.

Eräät tutkijat tulkitsevat taiteen yksinomaan tai valtaosaltaan erääksi työn muodoksi, uuden luonnon luomiseksi, joka asetetaan keinotekoisesti ihmisen tajunnan heijastustoiminnan vastakohdaksi. Tällöin kielletään taiteen ideologinen merkitys tai ainakin vähätellään sitä samoin kuin taiteen tiedostavaa sisältöäkin.

Ei ole epäilystäkään siitä, etteikö taide kuten kaikki henkinen kulttuuri olisi syntynyt ja kehittynyt työn pohjalta. Sitä paitsi taide ei ole ainoastaan syntynyt työn tuloksena, se on eräs työn muoto. Nykyiset kiistat taiteen luonteesta johtuvat suurelta osin taiteellisuuden tunkeutumisesta mitä erilaisimmille elämän aloille, teknisen estetiikan osuuden kasvusta ja designista, jossa yhdistyvät elimellisesti funktionaalinen, konstruktiivinen ja taiteellinen elementti. Taide ja design vaikuttavat hedelmällisesti toisiinsa, ja niinpä tuntuukin houkuttelevalta siirtää kaikkeen taiteeseen designin piirteitä ja toisaalta taas löytää designista taiteelle kokonaisuudessaan olennaisia tunnusmerkkejä. Mutta vaikka taiteellisen luomistyön ja teollisten tuotteiden taiteellisen suunnittelun välillä onkin tiettyjä yhtäläisyyksiä, on niissä myös laadullisia eroavuuksia. Oikeampaa onkin pitää taidetta ja designia kahtena toisiinsa liittyvänä muttei suinkaan yhtenevänä ihmisen esteettisen todellisuuteen suhtautumisen alueena.

Olemmekin näin ollen tekemisissä kahden äärimmäisyyden kanssa, kuten A. Jegorov on osuvasti todennut: »Toisaalta väitetään, ettei taiteella ole 'funktionaalista tehtävää yhteiskunnassa' ja että juuri tämä seikka erottaa kuvataiteen, musiikin ja runouden aineellisen kulttuurin arvoista. Toisaalta taas niin sanotun käytännöllis-tuotannollisen käsityksen tukijat pyrkivät esittämään taiteen pelkkänä 'esineiden tekemisenä' piittaamatta sen tiedostavasta aatteellis-esteettisestä olemuksesta ja samaistamaan taiteellinen ja aineellis-tuotannollinen toiminta sillä perusteella, että on olemassa tiettyjä 'harmonian ja kauneuden periaatteita, jotka tavalla tai toisella vallitsevat sekä taiteessa että toiminnassa aineellisen tuotannon alalla.»

Reaalisesti olemassaoleva taide on dialektisten vastakkaisuuksien ykseyttä. Tämä ei kuitenkaan tee mahdottomaksi erottaa taiteen moninaisista puolista sitä tahoa, joka

ensisijaisesti määrää taiteen syvällisen yhteiskunnallisen sisällön. Sen erottaminen on suorastaan välttämätöntä. Tämä taho löytyy määritelmästä, jonka mukaan taide on ennen muuta yhteiskunnallisen tajunnan muoto, henkisen tuotannon laji, erityinen esteettisesti ilmaistu ajattelun tyyppi. Mitä on taide historiallisesti kehittyneenä yhteiskunnallisen tajunnan erityisenä muotona? Tähän kysymykseen vastaaminen merkitsee itse asiassa taiteen yhteiskunnallisen luonteen ja sen yhteiskunnan elämässä saavuttaman aseman paljastamista.

Marxilais-leniniläinen estetiikka nojautuu materialistiseen historiankäsitykseen taiteen yhteiskunnallisen luonteen, sen aseman ihmisten elämässä ja sen kehityslakien määrittelyssä. Ja ensisijaisesti se nojautuu historiallisen materialismin niihin käsityksiin, joissa perustellaan yhteiskunnallisen olemisen ja yhteiskunnallisen tajunnan keskinäissuhteet.

Yhteiskunnallisen tajunnan alue on tavattoman laaja ja moninainen. Siihen kuuluvat mitä erilaisimmat yhteiskunnan henkisen elämän muodot — politiikka, tai tarkemmin sanottuna poliittiset aatteet, ihmisten oikeudelliset näkemykset, moraali, tiede, taide, filosofia ja uskonto. Nämä yhteiskunnallisen tajunnan muodot eroavat suuresti toisistaan, mutta niillä on tiettyjä yhteisiäkin piirteitä ja ominaisuuksia; jokaisen muodon kehitykseen vaikuttavat pelkästään sille ominaisten lainalaisuuksien ohella myös tietyt yleiset lait, jotka ovat samassa määrin luonteenomaisia kaikille henkisen elämän ilmentymille. Yhteiskunnallisen olemisen määräävä rooli, yhteiskunnallisen tajunnan suhteellinen itsenäisyys ja yhteiskunnallisen tajunnan vastavaikutus yhteiskunnalliseen olemiseen ovat niitä historiallisen materialismin tärkeimpiä perusajatuksia, jotka koskevat yhtä lailla kaikkia yhteiskunnallisen tajunnan muotoja. Tietenkin nämä yhteiset ja kaikille yhteiskunnallisen tajunnan muodoille ominaiset piirteet ilmenevät eri tavoin eri muodoissa. Niinpä ne ilmenevät omalla erityisellä tavallaan myös taiteessa. Siksi taiteesta kuten mistä tahansa yhteiskunnallisen tajunnan muodosta on neuvostoliittolaisten tutkijoiden V. Kellen ja M. Kovalzonin osuvan määritelmän mukaan »erotettava kaksi toisiinsa liittyvää tendenssiä: ensinnäkin tiedostamisprosessi, jota määräävät yhteiskunnallisen ihmisen reaalisen elämän intressit — objektiivisten tietojen hankkiminen luonnosta ja yhteis-

kunnasta; ja toiseksi ideologinen prosessi, jota antagonistisissa yhteiskuntamuodostumissa määräävät erilaisten historiallisten luokkien intressit — ideologioiden synty ja kehitys sekä eri luokkien ideologioiden vaihtuminen.»

Käytännössä nämä prosessin kaksi puolta esiintyvät niin kiinteästi toisiinsa liittyneinä, että niiden tarkasteleminen erikseen on teoreettisen analyysin ja abstraktion tuote. Tällaista analyysia tehtäessä on muistettava, ettei yhteiskunnallista tajuntaa erehdytä tulkitsemaan vain jommaksikummaksi em. puolista.

Eräs marxilais-leniniläisen estetiikan peruskäsityksistä on se, että taide yhteiskunnallisen tajunnan muotona tarjoaa selkeän esimerkin kahden mainitun tendenssin dialektisesta ykseydestä. Taide on sekä tiedostamista että ideologiaa. Näiden kahden toisiinsa liittyvän taiteen aspektin analysoiminen on tärkeä edellytys taiteen yhteiskunnallisen olemuksen paljastamiselle.

Taiteen luonnehtiminen yhteiskunnallisen tajunnan muodoksi on välitön seuraus dialektisen ja historiallisen materialismin käyttämisestä taiteen tiedostamisen metodologisena perustana. Tämä ei kuitenkaan ole pelkästään tulosta yhteiskuntaelämän ja sen taiteen olemassaolon mahdollistavien puolten analysoimisesta dialektis-materialistisesti, vaan myös itse taiteen kehityksestä tehty johtopäätös. Taiteessa ihmiset käsittävät oman elämänsä, suhtautumisensa ympäröivään maailmaan ja yhteiskunnalliset konfliktit, ja tämä käsittäminen auttaa heitä taistelemaan yhteiskunnan edistyksellisen kehityksen, humaanisuuden ja yhteiskunnallisen oikeudenmukaisuuden puolesta. Tästä seuraa, että marxilainen yleistys taiteesta vastaa täydellisesti taiteen historiallista kehitysprosessia ja sitä aktiivista roolia, joka taiteella on yhteiskunnan elämässä.

Tieteellisen vastauksen saaminen kysymykseen taiteen luonteesta ja taiteen monimutkaisen ja monimerkityksisen erikoislaadun ymmärtäminen ei ole vain teoreettisesti tärkeätä: sillä on suuri merkitys myös luovalle käytännölle. Kysymys on taidekulttuurin alalla käytävän ideologisen taistelun perussuunnan, siis realismin ja modernismin välillä nykytaiteessa käytävän kamppailun tajuamisesta. Kiistattomastihan modernismi taiteen luovan luonteen murskaajana merkitsee käytännössä taiteellisen luomistyön erillisten puolien mielivaltaista ja yksipuolista absolutisoimista, jota usein julistetaan erilaisissa esteettisissä teo-

rioissa. Dialektis-materialistinen käsitys taiteen luonteesta merkitsee sitä, että perustellaan realismin elinkelpoisuus suuntana ja metodina, joka laajentaa taiteellisen näkemyksen rajoja ja syventää taiteen kautta tapahtuvan maailman ja ihmisen oivaltamisen olemusta.

2. TAIDE JA TODELLISUUS

Gnoseologinen analyysi taiteesta tiedostamisena edellyttää, että tutkitaan taiteen siteitä ja suhteita heijastumisen objektiin, todellisuuteen.

Idealistisessa estetiikassa taide irrotetaan todellisuudesta. Idealistit eivät pidä taiteellista tuotantoa elämän heijastuksena, vaan taiteilijan itseilmaisuna, ihmispsyyken alitajuisiin syvyyksiin tunkeutumisena tai jonkin ideaalin (jumalallisuuden) ilmentymänä. Jopa sellaisissa idealistisissa opeissa, joiden kannattajat julistavat, että taiteen ja todellisuuden välillä vallitsee tietynlainen side, tämä kysymys tulkitaan siten, että käytännössä elämä ja luomistyö erotetaan toisistaan. Esimerkiksi uuskantilainen Ernst Cassirer julistaa tunnetussa teoksessaan *Essee ihmisestä* taiteen päätehtäväksi syvällisen tunkeutumisen todellisuuden rakenteeseen. Tämän lausunnon todellinen sisältö paljastuu samalla kun paljastuu Cassirerin tapa ymmärtää todellisuutta. Hän pitää taidetta kulttuurin symbolisena muotona, mutta symbolinen muoto ei Cassirerin mukaan luo uudelleen todellisuutta, vaan luo kokonaan uuden todellisuuden. Suuri taiteilija ei siis keksi todellisuutta siinä mielessä, että hän alkaa käsittää sitä, vaan hän luo itse todellisuutta.[1] Todellisuus tulkitaan siis subjektiivis-idealistisesti.

Ernst Cassirerin seuraaja ja oppilas, tunnettu amerikkalainen esteetikko Susanne K. Langer kehittelee seuraavasti yllä esitettyä ajatusta: »Taiteessa kaikki on luotua eikä ikinä todellisuudesta lainattu.»[2] Taiteentutkimuksen perustehtävä ei siis ole selvittää elämän periaatteiden heijastumista taiteen periaatteissa, vaan taiteen luo-

---

[1] Ks. *Ernst Cassirer*. An Essay on Man. New Haven 1947, s. 170.
[2] *Susanne K. Langer*. Problems of Art. New York 1957, s. 84.

mien kuvien ja todellisuuden välisiä olennaisia eroja.[1] Tietenkin taiteen luomat kuvat eroavat laadullisesti elämän tosiseikoista, mutta Langer tarkoittaa »olennaisilla eroilla» sitä, että nämä kaksi aluetta eroavat luonteeltaan periaatteellisesti toisistaan.

Taiteen erottaminen todellisuudesta on freudilaisen estetiikan keskeinen ajatus. »Taide on lähes aina harmitonta ja hyvää tekevää, se ei pyri olemaan muuta kuin illuusio... se ei koskaan pyri tunkeutumaan todellisuuden alueelle.»[2] Taiteen erottaminen todellisuudesta saa idealistisessa estetiikassa eri muotoja. Uuspositivistien »credon» »taide ja todellisuus»-ongelman ratkaisemisessa ilmaisi länsieurooppalainen esteetikko Käte Hamburger V kansainvälisessä estetiikkakongressissa. Sen mukaan vanha kysymys taiteen suhteesta todellisuuteen ei loppujen lopuksi olekaan gnoseologinen, vaan kielen teoriaan liittyvä kysymys.

Idealistisen estetiikan nykyiset kannattajat käsittävät taiteen olemuksen erityisenä »esteettisenä todellisuutena», jonka muodostuminen ei riipu todellisesta maailmasta ja sen lainalaisuuksista; tältä pohjalta he niin ikään analysoivat ja arvioivat modernistista taidetta. Esimerkiksi amerikkalainen kriitikko Edward G. Ballard väittää puolustaessaan idealistisen estetiikan vanhaa näkemystä, jonka mukaan taide ei ole todellisuuden heijastumista, vaan persoonallisuuden itseilmaisun väline, että juuri modernismi vastaa kaikkein täydellisimmin taiteellisen luomistyön luonnetta.[3]

Herää kysymys: eivätkö surrealistien, abstraktionistien, tasistien ja muiden antirealistien luomukset sitten osoita, että voi olla sellaistakin taidetta, joka todellakaan ei ole elämän heijastusta?

Näin ei ole asian laita. Kaikki taide missä oloissa tahansa on todellisuuden heijastusta, mutta heijastuminen voi olla totuudenmukaista tai valheellista; se voi johtaa oikeaan tai valheelliseen suuntaan. Elämän heijastumisen sisältö ja keinot realistisessa ja antirealistisessa taiteessa

---

[1] Ks. *Susanne K. Langer.* Feeling and Form. New York 1953, s. 47.
[2] *Sigmund Freud.* Gesammelte Werke, Bd. 15, London 1946, s. 173.
[3] Ks. *Edward G. Ballard.* Art and Analysis. The Hague 1957, s. 116.

ovat täysin erilaisia ja jopa vastakkaisia; niiden välillä on perustavaa laatua oleva ero.[1]

Taiteilija-realisti kuvaa todellisuutta totuudenmukaisesti. Se voi tapahtua mitä moninäisimmissa muodoissa. Esimerkkejä avoimesta, objektivoivasta muodosta ovat Leo Tolstoin *Sota ja rauha,* Honore Balzacin *Inhimillinen komedia,* Mihail Šolohovin *Hiljaa virtaa Don* ja Aleksandr Fadejevin *Nuori kaarti,* Sergei Eisensteinin, Vsevolod Pudovkinin, Charlie Chaplinin ja Stanley Kramerin elokuvat; niistä näkyy suoraan ja välittömästi niissä heijastuva todellisuus ja niihin sisältyvä idea ja tarkoitus on helposti tajuttavissa. Mutta syvällinen todellisuuteen tunkeutuminen on ominaista myös niille realistisen taiteen tuotteille, joissa idea esitetään monimutkaisissa »suljetuissa» muodoissa ja joiden tarkoitus avautuu metaforisen, välistä jopa groteskin kielen kautta. Näin voidaan luonnehtia esimerkiksi Goyan tuotantoa. Dostojevskin romaanien »suljettu» ja monimutkainen muoto ei suinkaan heikennä todellisuuden realistisen uudelleenluomisen voimaa, vaan tarjoaa päinvastoin oivan osoituksen realistisen metodin rikkaudesta.

Toisin on antirealistisen taiteen laita. Formalistien teoksista on vaikeaa ja useimmiten mahdotonta erottaa todellista elämää. »Täällä kaikki leviää, avautuu, häipyy ja hajoaa hetkellisiin näkyihin» — näin kommentoivat Gérard Vulliamyn abstraktista *Kompositio*-nimistä teosta Moskovassa vuonna 1961 pidetyn ranskalaisen taiteen näyttelyn järjestäjät. Tietyssä määrin tämä luonnehdinta »häipyy ja hajoaa» pätee paitsi Vulliamyn teokseen myös kaikenlaiseen antirealismiin kaikessa taiteessa. Tästä ei suinkaan pidä tehdä sitä johtopäätöstä, ettei tämäntyyppisellä taiteella ole perustaa ja ettei se ole heijastusta todellisuudesta. Eikä tässä olekaan kyse pelkästään siitä, että antirealistisissa taideteoksissa kaikki »hajoaa hetkellisiin

[1] Meidän tapamme asettaa vastakkain todellisuuden heijastuminen toisaalta realistisessa ja toisaalta antirealistisessa taiteessa ja ylipäänsäkin tapamme lukea moninaiset taidesuunnat tietyssä mielessä joko realismiin tai antirealismiin kuuluviksi on nykyajan tuotetta (Vrt. luku V, 1). Tämä vastakkainasettelu johtuu myös siitä, että juuri antirealistisen nykytaiteen ideologit taistelevat edistyksellistä (ja ennen muuta realistista) taidetta ja sen osallistuvuutta vastaan ja vastustavat ajatusta taiteilijan yhteiskunnallisista velvollisuuksista tunnuslauseenaan »taide on elämästä riippumatonta».

näkyihin», vaan siitä että todellisuus heijastuu niissä tuntemattomaksi vääristyneenä, rujona ja valheellisena, taiteilijan pirstoutuneen tajunnan lävitse nähtynä. Esimerkiksi ranskalainen kirjailija-absurdisti Jean Genêt vertaa *Varkaan päiväkirjassaan* ihmisen tilaa nykymaailmassa peilisaliin toivottomasti eksyneen huvipuistonkävijän tunnelmiin. Stilitano, eräs *Varkaan päiväkirjan* henkilöistä, harhailee tarkoituksettomasti peilisalissa ja joutuu paniikin valtaan nähdessään oman kauhistuttavasti vääristyneen kuvansa tässä peilien valtakunnassa, josta ei ole ulospääsyä; Stilitano kaatuu täynnä kauhua ja toivottomuutta, ehdottoman ja täydellisen avuttomuudentunteen vallassa menetettyään toivon löytää ulospääsyn. Tämä allegoria paljastaa absurdistien maailmankatsomuksen: maailma on vieras ihmiselle ja ihminen maailmalle. Eikä tällä tarkoiteta vain riistoon perustuvan yhteiskunnan epäinhimillistä todellisuutta, vaan mitä tahansa todellisuutta, eikä vain tässä todellisessa vieraautumisen maailmassa elävää ihmistä, vaan ihmistä yleensäkin. Vieraautuminen ei tämän näkemyksen mukaan johdu riistoon perustuvan yhteiskunnan luonteesta, vaan kuuluu ihmisluonnon ikuisiin ja muuttumattomiin piirteisiin ja siksi siitä ei pääse eroon. »Ei minusta mikään tietty yhteiskunta näytä naurettavalta. Ihminen näyttää...» — Eugène Jonesco on sanonut.[1] Nämä kirjailijat ikään kuin sanovat lukijalle: ihminen elää järjettömässä, absurdissa, epäinhimillisessä ja vieraassa maailmassa, hän on yksin ja avuton. He eivät jätä lukijalle minkäänlaista toivoa. He eivät kutsu taisteluun; heidän ideansa ja heidän taiteensa luomat kuvat heikentävät ihmisen tahtoa ja halvaannuttavat sen, ne jättävät hänet yksin kauhistuttavan maailman kanssa, joka väistämättä musertaa hänet. Kuitenkin ihmisen toiseen ihmiseen kohdistamaan riistoon perustuva yhteiskunta merkitsee paitsi epäinhimillisiä valtasuhteita myös edistyksellisten luokkien todellista kamppailua niitä vastaan. Jonesco kuvaa varsin voimakkaasti elämän epäinhimillisyyttä kapitalismissa, mutta hän ei näe voimia, jotka pystyvät muuttamaan maailman humaanisuuden pohjalta. Todellisuuden yksipuolinen kuvaaminen merkitsee väistämättäkin sen vääristelemistä. Modernistien tuotannossa heijastuu epäinhimillinen todellisuus, mutta toistamme

[1] *Eugène Jonesco.* Notes et contre-notes. Paris 1962, s. 112.

vielä kerran, että he vääristelevät sitä valheellisen maailmankatsomuksensa pakosta.

Tämä koskee merkittävässä määrin myös Franz Kafkan ja Albert Camusin tapaisia suuria ja lahjakkaita taiteilijoita. Heidän voimakkaissa ja taiteellisissa teoksissaan näkyy todellisen lahjakkuuden jälki ja niistä heijastuu vilpitön tuska ja inho porvarillisen maailman epäinhimillisyyttä kohtaan. Mutta nyt ei olekaan kysymys heidän subjektiivisista aikomuksistaan, vaan siitä miten heidän valheellinen maailmantajuntansa on vaikuttanut heidän tuotantoonsa. Esimerkiksi *Oikeusjutussaan* ja *Rangaistussiirtolassaan* sekä eräissä muissa teoksissaan Kafkan on onnistunut kuvata mielikuvitusmaailmansa kautta eräitä puolia siitä pelottavasta ja hirvittävästä todellisuudesta johon fasismi ihmiskunnan syöksi. Mutta Kafka ei ollut profeetta. Hän ei tiennyt, että epäinhimillisten elinolosuhteiden voittaminen on mahdollista eikä uskonut siihen. Hänen taiteellinen ajattelunsa on epähistoriallista, ja objektiivisesti ottaen kafkalaisuus palvelee filosofiana taantumusvoimia, joita maailman muuttaminen ei mitenkään kiinnosta.

Emme voi myöskään olla samaa mieltä niiden tutkijoiden kanssa, joiden mielestä taiteilijan ei tarvitse paljastaa vieraantumisen syitä eikä osoittaa keinoja sen voittamiseksi, riittää että hän osoittaa niiden olemassaolon. Taiteilija on elämän, sen johtavien virtausten ja syvällisen luonteen tutkija, hän ei voi rajoittua pelkkään vieraantumisen toteamiseen. Marxin mukaan »historiaa palvelevan *filosofian* lähin *tehtävä* sen jälkeen kun inhimillisen itsevieraantumisen *pyhä* muoto on paljastettu, on paljastaa itsevieraantuminen sen *epäpyhissä muodoissa»*.[1] Mutta eikö juuri tämä ole taiteenkin tehtävä — ei minkä tahansa taiteen, vaan »historiaa palvelevan» taiteen, siis realistisen, kiihkeästi ihmiskunnan kohtaloista kiinnostuneen taiteen. Taiteilijan tehtävänä ei ole pelkkä diagnoosien tekeminen, hän ei voi pysytellä hyvän ja pahan tuolla puolen.

Albert Camus, kirjailija ja filosofi, jonka tuotannossa eksistentialistiset mielialat ovat saaneet täydellisimmän ilmauksensa, on tärkeimmässä teoreettisessa teoksessaan *Myytti Sisyfoksesta* päätynyt toteamaan inhimillisen olemisen mielettömyyden: »On vain yksi todella vakava filosofinen ongelma: itsemurha. Miettiä onko eläminen elämi-

---

[1] *Marx — Engels.* Werke, Bd. 1, Berlin 1972, s. 379.

sen tuskan arvoista on vastaamista filosofian peruskysymykseen.»[1] Camus perustelee olemisen absurdiutta irrationaalisen maailman ja kuoleman väistämättömyyden tajuavan inhimillisen ajattelun välisellä epäharmonialla. Mitä syvemmälle ihminen tunkeutuu maailman olemukseen, sitä mielettömämmäksi käy hänen elämänsä — kuolema osoittautuu ainoaksi realiteetiksi.[2] Järjestä — ihmisen suurimmasta omaisuudesta — tulee näin ihmisen »kirous»: ihminen tietää kuolevansa, ja hänen elämänsä tuntuu kauhistuttavalta ja päämäärättömältä, koska se on vain kuoleman odotusta.

Koska eräät avantgardistiset taiteilijat ovat hyvin lahjakkaita, sisältyy heidän teoksiinsa porvarillisen nykytodellisuuden kielteisen kuvaamisen ohella eräissä tapauksissa myös humaanisuutta ja fasisminvastaisia aineksia. Mutta kaiken kaikkiaan modernistien teoksissa on sitä vähemmän elämänläheistä sisältöä, mitä enemmän elämän totuudenmukainen heijastaminen on saanut väistyä subjektiivisten muotojen leikin tieltä. Modernismi kaihtaa elämän tärkeiden kysymysten esittämistä ja sammuttaa näin ihmisten yhteiskunnallisen aktiivisuuden; se kiinnittää huomiota epäolennaisuuksiin ja sysää olennaiset asiat taka-alalle. Vielä suuremmassa määrin tämä koskee porvarillisen taiteen avoimesti dekadentteja virtauksia, joissa pako elämästä muuttuu taantumuksellisten aatteiden julistamisen keinoksi.

Porvarillista yhteiskuntaa avoimesti puolusteleva taide on porvarillisessa nyky-yhteiskunnassa varsin vaatimattomassa asemassa. Perustellusti voidaan nyt puhua eräänlaisen »kritisismin» valtakaudesta. Tarkemmin sanottuna se on pseudokritisismiä, sillä sen perusteet ja johtopäätökset ovat valheellisia. Tällainen taide — toistettakoon vielä kerran — pystyy paljastamaan ja paljastaakin eräitä porvarillisen yhteiskunnan kielteisiä puolia, mutta välttää yhteiskunnan analysoimista; sen tapa kuvata nykytodellisuutta on epähistoriallinen eikä se siksi pääse porvarillisen ajattelun rajoja pitemmälle. Se ei johda olemassaolevan järjes-

---

[1] *Albert Camus.* Le Mythe de Sisyphe. Paris 1942, s. 15.
[2] Tämä ei missään tapauksessa koske Camusin, antifasistin ja lahjakkaan joskin monimutkaisen ja ristiriitaisen taiteilijan tuotantoa. Kysymys on pelkästään hänen filosofiastaan ja absurdismin estetiikasta. (*Kirj. huom.*)

telmän kieltämiseen, ja sen kritiikki voidaan loppujen lopuksi tiivistää kaavaan »maailma on kauhea, mutta ei se voisi olla muunkaanlainen». Jos tätä ei nähdä, ei tämänlaatuisen taiteen luoman harhan takaa pystytä erottamaan sen todellista olemusta eikä sen paikkaa nyky-yhteiskunnan elämässä.

Vastakohdan tällaiselle »elämänfilosofialle» muodostaa realistisen taiteen humaani käsitys persoonallisuudesta ja sen suhteesta maailmaan; tämä käsitys vahvistaa elämän voittoa ja inhimillisen olemisen syvällistä sisältöä ja suurta mielekkyyttä. Bruno Apitzin ja Frank Beyerin elokuvassa *Alastomana susien parissa* kuvataan ihmisten hirvittävää elämää fasistien keskitysleirillä. Jo itse ideoiden ja kuvien rakenteellaan elokuva hylkää elämän toivottomuutta ja päämäärättömyyttä julistavan filosofian sekä ajatuksen ihmisen lähtemättömästä yksinäisyydestä. Katsoja näkee elokuvassa krematorioiden uuneja, ihmisiä piikkilanka-aidan takana, petomaisen julmia SS-miehiä ja Auschwitzin sekä Buchenwaldin kauhistuttavan komennon. Kuitenkaan tässä elokuvassa, joka näyttää elämän tuhat kertaa kauheampana kuin Beckett näytelmissään, ei ole sijaa toivottomuudelle. Kauhistuttavissa olosuhteissa Apitzin ja Beyerin henkilöt julistavat uskoaan inhimillisyyden väistämättömään voittoon. He eivät kuole voitettuina, he voittavat pyövelinsä moraalisesti.

Periaatteellisesti erilainen vastaus kysymykseen taiteen ja todellisuuden suhteesta on siis vedenjakaja materialistisen ja idealistisen taidekäsityksen välillä. Mutta myös vulgaarimaterialistinen taiteen ja todellisuuden samaistaminen on mitä suurimmassa määrin vierasta marxilais-leniniläiselle estetiikalle.

Vulgaarimaterialistiset taideteoriat muodostavat naturalismin teoreettisen pohjan. Näissä teorioissa taide tulkitaan reaalisten elämän ilmiöiden mekaaniseksi toistamiseksi, pelkäksi jäljentämiseksi — eikä siis todellisuuden uudelleenluomiseksi. Vulgaarimaterialistinen taidekäsitys on luonteeltaan epäesteettinen. Sen yhteydessä ei enää voida puhua taiteen aatteellisesta sisällöstä. Taide menettää yhteiskunnallisen merkityksensä kun se nähdään pelkäksi reaalisten ilmiöiden toistamiseksi.

Taide on todellisuuden uudelleenluomista — tämä on materialistisen taidekäsityksen ja marxilais-leniniläisen estetiikan peruslähtökohta. Mutta ei saa rajoittua tähän.

Ei riitä että tunnustetaan todellisuuden prioriteetti suhteessa taiteeseen; on vielä selvitettävä, miksi todellisuuden heijastuminen ihmisen tajunnassa edellyttää, että on olemassa taiteen kaltainen yhteiskunnallisen tajunnan muoto. Tätä varten on eroteltava yhteiskunnallisen tajunnan eri muotojen spesifiset ominaisuudet — paitsi yhteiset myös ne, joiden vuoksi nämä eri muodot erottuvat toisistaan.

Kaikkein alkeellisin ja helpoimmin havaittava ero yhteiskunnallisen tajunnan eri muotojen välillä on se, että jokainen niistä heijastaa todellisuutta eri tavoin. Mutta miksi todellisuus heijastuu eri muodoissa ihmisten tajunnassa, mistä nämä muodot johtuvat? Onko niillä erilainen sisältö?

Eräissä idealistisen filosofian virtauksissa henkisen elämän eri muotojen syntyminen ja olemassaolo selitetään johtuvaksi ihmispsyyken erilaisista ominaisuuksista. Esimerkiksi kantilaiset luettelevat sellaisia psyykkisiä ominaisuuksia kuten ajattelu, mielikuvitus, tahto jne. ja väittävät että juuri niistä johtuu tieteen, taiteen, moraalin jne. olemassaolo; ajattelua vastaa tiede (käsitteet), mielikuvitusta taide (kuvat), tahtoa moraali (eettiset periaatteet) jne. Uushegeliläiset Benedetto Croce ja Robert Collingwood selittävät taiteen alkulähteen samantyyppisesti kuin Kant ja uuskantilainen Coleridge. Heidän mukaansa taiteen syvällisiä perusteita on etsittävä nimenomaan »fantasiasta» [1] eli »mielikuvituksesta» (imagination).[2] Nämä käsitykset selittävät tajunnan eri muotojen olemassaolon psyyken erityispiirteistä, itsestään tajunnasta eikä siis olemisesta johtuvaksi.

Varhaismaterialistit eivät voineet hyväksyä tällaisia idealistisia käsityksiä, mutta historiallisen rajoittuneisuutensa vuoksi he eivät myöskään pystyneet löytämään materialismiin perustuvaa ratkaisua tähän tärkeään kysymykseen. He olivat taipuvaisia uskomaan, että yhteiskunnallisen tajunnan eri muotojen spesifisyys voidaan selittää pelkästään todellisuuden heijastumisen eri tavoilla. Tällainen näkemys on luonteeltaan materialistinen ja on ollut aikoinaan edistyksellinenkin, koska sen mukaan todellisuus oli

---

[1] *Б. Кроче*. Эстетика как наука о выражении и как общая лингвистика, ч. 1, Москва, 1920, стр. 3.

[2] *R. G. Collingwood*. Essays in the Philosophy of Art. Bloomington 1964, s. XII.

yhteiskunnallisen tajunnan kaikkien muotojen ainoa alkulähde ja koska siinä vastustettiin tajunnan eri muotojen idealistista erottelua. Emme voi kuitenkaan mekaanisesti hyväksyä sitä. Käsitys, jonka mukaan tieteen, taiteen, moraalin jne. välisiä eroja ei tule selittää pelkästään todellisuuden heijastumiskeinojen erilaisuudella on saanut laajaa tunnustusta marxilaisessa kirjallisuudessa.

Me lähdemme siitä, että itsensä todellisen elämän moninaisuus ja monitahoisuus on synnyttänyt yhteiskunnallisen tajunnan eri muodot. Itsessään todellisuudessa on sellaisia puolia, suhteita ja välillisiä sekä välittömiä yhteyksiä, joiden tiedostamiseen tarvitaan erilaisia heijastumiskeinoja ja -muotoja.

Poliittisen ideologian objekteja ovat luokkataistelu, luokkien väliset suhteet, yhteiskunnallista kehitystä liikuttavat voimat, valtion olemus sekä valtiojärjestelmän luonne ja muodot. Oikeusideologian objektin muodostavat omistussuhteet, jotka ensisijaisesti toimivat taloudellisten suhteiden juridisena ilmauksena. Moraalin objektin muodostavat yksilön ja yhteiskunnan suhteet, jotka ilmenevät yleisen mielipiteen ja traditioiden vakiinnuttamina käytösnormeina. Tieteen objektin muodostavat luonnon ja yhteiskunnan eri alueiden objektiiviset lait jne. Käsitys, jonka mukaan mikä tahansa yhteiskunnallisen tajunnan muoto ja sille ominainen tapa heijastaa elämää on selitettävissä siten, että objektiivisessa maailmassa on olemassa tietty alue, jonka ilmiöt muodostavat tämän yhteiskunnallisen tajunnan muodon kiinnostuksen ensisijaisen objektin, pätee täydellisesti myös taiteen alueella.

Estetiikan historiassa kysymys taiteen objektista on otettu esille pääasiassa niissä virtauksissa, jotka ovat liittäneet taiteen objektiiviseen todellisuuteen ja etsineet todellisuudesta taiteen kautta tapahtuvan uudelleenluomisen objektiksi kelpaavia ilmiöitä.

Idealistisessa estetiikassa, jossa taide irrotetaan elämästä, ei usein edes ole otettu esille kysymystä taiteen objektista. Taiteen objektista ei voida puhua estetiikassa, jossa taidetta pidetään pelkkien muotojen leikkinä, itseriittoisena konstruktiona, jolta puuttuu esineellinen sisältö. Taiteen objektia ei voida peräänkuuluttaa myöskään nykyisessä formalistisessa estetiikassa, jonka mukaan taide on abstraktista toimintaa. Tunnettu ranskalainen kirjailija Louis Aragon onkin sanonut sattuvasti, että formalistit

ikään kuin kilpailevat keskenään sellaisen taiteen luomisessa, mikä ei sano yhtään mitään. Taiteen objekti ja formalistisen estetiikan julistama abstraktinen taide ovat yhteensopimattomia käsitteitä. Näitä ajatuksia on kuitenkin tarkennettava ainakin kahden seikan osalta.

Ensinnäkin korostaessamme, että ensisijaisesti juuri materialistinen estetiikka on kiinnostunut taiteen objektin tutkimisesta, emme suinkaan halua kiistää etteivätkö eräät idealistisen estetiikankin suuntaukset, esimerkiksi antiikin aikana Platonin filosofia ja uudella ajalla Hegelin filosofia, olisi tutkineet näitä kysymyksiä. Mutta idealistisessa estetiikassa taiteen objektia ei johdettu objektiivisen maailman todellisesta rikkaudesta, vaan hengenelämästä. Tämä koskee myös niitä idealistisen estetiikan virtauksia, joissa taiteen objektiksi tulkittiin aistimellisesti vastaanotetun todellisuuden ilmiöt, sillä todellisuus on niiden mukaan idean synnyttämää ja objektivoimaa.

Toiseksi, sanoessamme että abstraktinen taide ja taiteen objekti ovat yhteensopimattomia käsitteitä, otamme luonnollisesti huomioon tietyn käsitteiden sekaannuksen. Tällainen taide ei ole abstraktista filosofisessa eikä esteettisessä mielessä, sillä onhan tällainenkin taide todellisuuden heijastumista, vaikkakin rujoa ja tuntemattomaksi vääristynyttä. Abstraktista se on ennen muuta tavanomaisessa tai ainakin taidetutkimuksellisessa mielessä, siinä mielessä, että se periaatteessa kaihtaa esineellistä kuvaamista. Miksi sitten sallimme tietoisesti tämän käsitteiden sekaannuksen? Siksi että tällaisen taiteen »teoreettisena» perustana toimiva formalistinen estetiikka on tehnyt tästä taidetutkimuksellisesta käsitteestä yleisesteettisen kategorian, jonka sisältönä on juuri se, että kieltäydytään tunnustamasta taiteellisen luomistyön objektiivista lähdettä ja kohdetta.

Taiteen objektin paljastaminen palvelee materialistisessa estetiikassa samanaikaisesti kahta tarkoitusta: toisaalta se on ase taistelussa formalistisia teorioita ja antirealistisen taiteen epäinhimillistettyä maailmaa vastaan, ja toisaalta se toimii metodologisena tiennäyttäjänä realistisen taiteen käytännön luomistyölle. Me totesimme jo, että monitahoisessa todellisuudessa taiteen kiinnostuksen kohteena ovat ennen muuta ihmiskohtalot, ihmisluonteet ja ihmissuhteet. Ne muodostavat taiteen objektin pääsisällön, vaikkei taiteen objekti rajoitukaan niihin.

Taiteilijalla ei ole mitään rajoja todellisuuden kuvaamisessa. Taide kuvaa kaikkea, mikä voidaan kokea esteettisesti. Mutta ihmisen elinympäristöä ja häntä ympäröiviä esineitä sekä luontoa kuvataan taiteessa aina ihmiseen liittyen, ne auttavat paljastamaan ihmisen olemuksen, ne saavat ikään kuin inhimillistetyn luonteen.

Kuollutta luontoa kuvaava asetelma kuvataiteessa johtaa katsojan ajatukset elävään ihmiseen. Katsoja kokee esineiden selkeäpiirteisen kuvaamisen, lasin sileän pinnan ja pöytäliinan kudoksen olemisensa olennaisena osana; asetelman esineet ovat ikään kuin inhimillistettyjä, niissä heijastuvat inhimilliset tarpeet, ne herättävät inhimillisiä tuntemuksia ja niiden kuvaamistapa ilmaisee ihmisen suhdetta todellisuuteen. Loppujen lopuksi minkä tahansa taiteen tai taidelajin luomaan kuvaan elämästä liittyy ilmaus tietystä inhimillisestä sisällöstä. George Sand on julistanut: »Kirja on ihminen. Tai sitten se ei ole mitään!» Tällöin hän ei puhunut vain kirjallisuuden, vaan yleensä kaiken taiteen tärkeimmästä objektista.

Viittaamme aluksi aivan alkeelliseen ulkoiseen seikkaan. Ihminen on taiteen perusobjekti jo pelkästään määrällisesti — ehdoton enemmistö taideteoksista kuvaa suoranaisesti ihmiselämää. Muttei tämä seikka itsessään tietenkään ole tärkeä. Paljon tärkeämpää on havaita, että ihminen on taiteen ratkaiseva peruskohde riippumatta siitä, minkälaisia kuvia taide välittömästi kuvaa.

Ei pidä sekoittaa välitöntä kuvaamista ja taideteoksen paljastaman ilmiön todellista olemusta. Esimerkiksi eläinsaduissa kuvataan useimmiten eläinten moraalia ja käytöstä, mutta lapsetkin pystyvät tunnistamaan eläinsatujen allegorioista ihmisten tavat ja ihmisluonteet.

Ei luonto sinällään houkuttele taiteilijaa ja katsojaa. Luontoa kuvatessaan taide aina ilmaisee tiettyjä inhimillisiä tunteita ja mielialoja ja herättää ajatuksia ihmiselämästä. Mihail Prišvin, suurenmoinen luonnonkuvaaja ja Venäjän luonnon innoittunut ylistäjä, on ilmaissut loistavasti tämän ajatuksen: »Olen lempipuuhassani: etsin ja löydän luonnosta ihmissielun kauniita puolia.» Näissä sanoissa on ilmaistu maisema- ja asetelmamaalauksen sekä minkä tahansa luontoa kuvaavan taiteen tärkein tehtävä.

Vaikkei taide ottaisikaan erityistehtäväkseen perehtyä luonnon elämään, se voi kuitenkin antaa lukijalle tai katso-

jalle tietoja luonnosta ja siis totuudenmukaisen käsityksen siitä. Samalla tavoin taide voi antaa tietoja jopa teollisista valmistusmenetelmistä tai koneiden osista. Mutta tämä aines on taiteessa syrjästä tullutta. Toistamme kuitenkin vielä kerran, ettei taiteen objektia voi rajata pedanttisesti ihmiseen ja hänen sisäiseen maailmaansa. Sinänsä oikean määritelmän »taiteen objekti on ennen muuta ihminen» ei tule kahlehtia taiteilijaa. Välistähän käy nimittäin niinkin, että taiteilija tähän kaavaan viitaten vapautetaan velvollisuudesta tuntea ja kuvata konkreettisesti ihmisen elinympäristöä. Elinympäristön ja elinehtojen todenmukainen kuvaaminen saatetaan julistaa lähes naturalismiksi, joka haittaa sitä, mikä taiteessa on tärkeintä — ihmisen sisäisen maailman kuvaamista. Toiset teoreetikot ovat taipuvaisia väittämään, ettei taiteen tule kuvata ihmisen elinympäristöä ja ettei se edes pysty siihen. Tähän ei voi yhtyä. Tuskinpa rajaa voidaan vetää siten, että tiede tutkii todellisuutta ja taide ihmistä. Sekä tiede että taide pyrkivät pääsemään selville niin todellisuudesta kuin ihmisestäkin. Taiteen objekti ei ole vain ihminen, vaan koko todellisuus silloin kun tehtävänä (päämääränä) pidetään sen esteettistä omaksumista.

Herää kysymys: miten taiteen objekti eroaa yhteiskuntatieteiden objektista? Ihmisen yhteiskunnallinen luonne moninaisissa ilmenemismuodoissaan on paitsi taiteen myös tieteellisen tiedostamisen objekti.

Yhteiskuntatieteiden objektin muodostavat yhteiskuntaelämän lait; sitä paitsi kukin konkreettinen yhteiskuntatiede tutkii tietyllä yhteiskuntaelämän alalla vaikuttavien lainalaisuuksien ryhmää. Yhteiskuntatieteet tutkivat yhteiskuntaelämää eriytyneesti, erottaen sen eri puolet toisistaan. Taiteelle taas on ominaista ihmiselämän kuvaamisen eheys; taide kuvaa ihmisten elämän eri puolten ja suhteiden kokonaisuutta, mitä erilaisimpien elintoiminnan muotojen yhteenpunoutumista ihmiselämässä. Tähän voidaan vastata, etteivät kaikki yhteiskuntatieteet tutki yhteiskuntaelämää eriytyneesti. Toisin kuin erilliset yhteiskuntatieteet tutkii historiallinen materialismi yhteiskuntaa yhtenä kokonaisuutena eikä sen eri puolia erikseen. Mutta taiteen objekti ja marxilaisen sosiologian objekti — historiallinen materialismi — ovat yhteiskunnallisen todellisuuden eri aspekteja, tarkemmin sanottuna eri tasoja.

Historiallisen materialismin objektin muodostavat historian yleisimmät lait, jotka paljastavat yhteiskunnallisen kehityksen olemuksen ja jotka ilmaistaan abstrakteina määritelminä. Taide sen sijaan ei tutki pelkästään yhteiskunnallisen ilmiön olemusta, vaan se paljastaa sen konkreettisina kuvina elämästä, konkreettisina luonteina, jotka ovat ominaisia ihmisen persoonallisuudelle ja sille yhteiskunnalle, jossa tämä ihminen elää. Samalla taide heijastaa todellisuuden ilmiöitä niiden esteettisessä ominaislaadussaan. Tämä merkitsee sitä, että taide heijastaa elämän ilmiöitä arvottaen ne kauniiksi tai rumiksi, yleviksi tai alhaisiksi, traagisiksi tai koomisiksi. Taiteessa elämän ilmiöt saavat aatteellis-esteettisen arvotuksen.[1]

3. TAIDE JA TIEDOSTAMINEN

Marxismi-leninismin klassikot pitivät suuressa arvossa taiteen mahdollisuuksia antaa tietoa ja rikastuttaa ihmisten käsityksiä elämästä; he korostivat että nämä mahdollisuudet ovat lähes rajattomat. Tässä mielessä Marx hyväksyi sen, että Balzac nimitti itseään yhteiskuntatieteiden tohtoriksi. Tältä pohjalta on myös ymmärrettävä Engelsin kuuluisa lausunto *Inhimillisen komedian* tietoa antavasta sisällöstä; sen lukeminen auttoi häntä ymmärtämään hänen oman aikansa yhteiskuntaa jopa talouselämän yksityiskohtien osalta paremmin kuin talous- ja tilastotieteilijöiden kirjoitukset. Yhtä suuressa arvossa Marx piti 1800-luvun englantilaisten, Dickensin, Thackerayn ja Charlotte Brontën romaaneja. Niistä löytyi hänen mielestään paljon runsaammin yhteiskunnallis-poliittisia totuuksia kuin tuonaikaisten poliitikkojen, historioitsijoiden, etnografien jne. kirjoituksista. Balzacin ja suurten englantilaisten prosais-

---

[1] Valtaosa marxilaisista esteetikoista ja taiteentutkijoista yhtyy tähän näkemykseen. Eräät tutkijat pitävät kuitenkin kiinni näkemyksestä, jonka mukaan tärkein ero taiteen ja muiden yhteiskunnallisen tajunnan muotojen välillä on pelkästään se, että todellisuus heijastuu taiteessa kuvallisessa muodossa. Siksi he kiistävätkin taiteen spesifisen objektin olemassaolon. Mutta taiteen erityisen objektin kieltäminen johtaa siihen, ettei ymmärretä taiteen olemassaolon historiallista lainalaisuutta, sen välttämättömyyttä tajunnan muotona ja ihmisen aatteellis-esteettisen todellisuussuhteen ilmauksena, jota mitkään muut yhteiskunnallisen tajunnan muodot eivät voi korvata.

tien, samoin kuin koko edistyksellisen taiteen ylivoimaisuus entisajan historiantieteisiin verrattuna, johtuu tietyssä määrin siitä, että ennen marxismia yhteiskunnallis-poliittisessa ajattelussa nojauduttiin idealistiseen historiankäsitykseen. Tästä syystä se ei pystynyt tunkeutumaan historian kehityksen olemukseen. Samanaikaisesti taide, jolle on luonteenomaista todellisuuden ehjä ja totuudenmukainen kuvaaminen, pystyi tunkeutumaan syvälle yhteiskunnallisten suhteiden ytimeen.

Kaikki taiteet eivät luonnollisestikaan anna yhtäläistä kuvaa elämästä. Jokainen taide tiedostaa elämää omalla erityisellä tavallaan. Toisissa taiteissa taiteen tiedostavuus ilmenee hyvin voimakkaasti, toisissa taas kuvastuu voimakkaammin työnteko taiteellisen luomistyön alkuperänä: luodaan taiteellisesti muotoiltuja käyttöesineitä. Kirjallisuus kuuluu luonnollisesti ensin mainittuihin taiteisiin ja käsityötaide tai arkkitehtuuri jälkimmäisiin. Nämä erot ovat tavattoman tärkeitä. Eri taiteiden erikoislaadun vähätteleminen ja esimerkiksi maalaustaiteen ja käsityötaiteen sekoittaminen toisiinsa johtaa tuntuviin vääristymiin esteettisessä taideanalyysissä. Näitä eroja ei kuitenkaan tule absolutisoida, sillä kaikki taiteet ovat taidekulttuurin erityisiä ilmenemismuotoja. Jopa sellaiset taiteenhaarat, joilla ei ole välitöntä käyttötarkoitusta, esittävät tiettyä osaa todellisuuden ymmärtämisessä. Esimerkiksi musiikki eroaa tässä suhteessa aivan ilmeisesti kirjallisuudesta. Musiikki ei tietenkään pysty kuvaamaan taloudellisia suhteita tai ihmisten elinolosuhteita. Kuitenkin eräs ranskalainen filosofi on sanonut, että jos hän olisi ollut ulkoministeri, Musorgskin musiikki olisi auttanut häntä ymmärtämään Ranskan Pietarin suurlähettilään tiedotusten sisällön. Näin siksi, että musiikki pystyy ilmentämään kansan henkeä ja moraalia, sen huolenaiheita ja haaveita, jotka ovat tietyn elämänrakenteen synnyttämiä.

Stefan Zweig huomautti kerran, että jos koko sivilisaatio tuhoutuisi yllättäen ja kaikki kulttuurin muistomerkit, kaikki kirjat, valokuvat ja dokumentit tuhoutuisivat, mutta Frans Masereelin kaiverrukset ja piirrokset säilyisivät, niin ne pystyisivät kertomaan, miten ihmiset elivät meidän aikanamme, välittämään 20. vuosisadan elämän henkäyksen.

Viittaaminen musiikkiin ja grafiikkaan ei ole sattuma. Tietenkin todellisuus moninaisine välittömine ja välillisine

siteineen kuvastuu täydellisemmin ja laajemmin kirjallisuuden, teatterin ja elokuvan kaltaisissa intellektuelleissa taiteissa kuin eräissä muissa taiteellisen luomistyön muodoissa. Mutta tämä ei suinkaan merkitse sitä, etteikö taiteella kokonaisuudessaan — eikä vain eräillä taiteenaloilla — olisi tiedostavaa merkitystä.

Tiedostavuus on ominaista kaikelle taiteelle, mutta yhden taiteen antamat tiedot käsittävät jonkin tietyn konkreettisen elämän ilmiöiden alueen ja ilmenevät omassa erityismuodossaan. Esimerkiksi musiikin välittämät tiedot elämästä koskevat etupäässä emotionaalista aluetta, mutta tämä ei suinkaan merkitse sitä, etteikö musiikki olisi intellektuaalinen taide, että se tässä suhteessa pystyisi vähempään kuin muut taiteet. Päinvastoin, musiikillinen emotionaalisuus on eräs ihmisen intellektuaalisen elämän korkeimmista alueista.

Taide on sukua tieteelle koska se on niin ikään maailman tiedostamista. Vaikka näiden kahden yhteiskunnallisen tajunnan muodon välillä on useita olennaisia eroja, taide nopeuttaa siinä missä tiedekin kokemusten saantia joutuisasti kuluvasta elämästä ja laajentaa ihmisen näköpiiriä. Taiteesta saamme tietoa ihmisten elämästä eri aikakausina ja eri maissa, taide paljastaa elämän ilmiöiden olemuksen ja sellaiset elämän puolet, jotka tavallisen elämänkokemuksen kautta eivät ole jokaisen ihmisen tajuttavissa. Taide on aina uuden löytämistä. Taide paljastaa hyvinkin tutuista ilmiöistä sellaisia puolia, joiden avulla voidaan nähdä jotain epätavallista tavallisessa ja tavallista epätavallisessa.

Taiteen kautta tapahtuvan elämän tiedostamisen objekti ja muoto eroavat tieteen kautta tapahtuvan tiedostamisen objektista ja muodosta, mutta tätä ei pidä ymmärtää siten että tieteen antama tieto ja taiteen antama tieto olisivat toisilleen vastakkaisia. Emme voi hyväksyä eräiden esteetikkojen mielestämme metodologisesti erheellistä näkemystä, jonka mukaan »tieteen objektiivisuus ja taiteen objektiivisuus ovat merkitykseltään vastakkaisia». Näin on väittänyt muun muassa sveitsiläinen esteetikko Robert Hainard.[1] Hän etsii Shakespearelta todisteita väitteelleen: mikä tahansa Shakespearen teoksista välittää Hainardin mukaan

---

[1] *Robert Hainard*. Science et art. Dialectica, 1960. Vol. 14, n:o 2/3, s. 189.

vähemmän syvällisiä ja vähemmän täydellisiä tietoja aikakaudesta, johon teoksen tapahtumat ajoittuvat, kuin vastaavat tieteelliset tutkimukset. Shakespearen teoksista ei tietenkään saada eikä voida saada niitä tietoja, joita saadaan historian oppikirjoista, mutta oppikirjoista taas ei saada niitä tietoja, joita sisältyy *Hamletiin* tai *Kuningas Leariin*.

Taide toisin kuin historiatiede ei välitä historiallisia faktoja kronologisessa järjestyksessä eikä aina noudata dokumentaalista todenmukaisuutta, se ei myöskään muotoile näiden historiallisten tapahtumien pohjana olevia lakeja. Mutta historiantutkimus ei pysty paljastamaan kansan kohtaloa yksilön kohtalon kautta — esimerkiksi Englannin yhteiskunnan kohtaloita Hamletin tai Learin kohtalon kautta — ja nostamaan esiin valtavaa määrää yleisinhimillisiä ongelmia yhtä voimallisesti kuin Shakespeare.

Arvostelussaan Moskovan Taiteellisen teatterin *Kirsikkapuisto*-esityksestä New Yorkissa 1962 amerikkalainen teatterikriitikko Howard Taubman kirjoitti: »Edessämme on *Kirsikkapuisto*. Se on vastikään siirretty näyttämölle Tšehovin maailmasta. Hän pystyi selittämään ketä tahansa historiantutkijaa paremmin, miksi tämä maailma muutettiin perusteellisesti.»

»Ketä tahansa historiantutkijaa paremmin» on uusi äärimmäisyys. Tiede pystyy paljastamaan sellaisia elämän ilmiöitä, joita taide ei pysty; mutta taiteilija puolestaan ällistyttää meitä usein sillä, että hän pystyy pääsemään perille ilmiöistä, joiden edessä tiede on voimaton. Tässä suhteessa Taubman on oikeassa: Tšehov selitti maailmaa tavalla, johon tiedemies ei kykene. Merkillistä on, että nyt, kun tieteen mahdin edessä kumarretaan yleisesti, eräät suuret tiedemiehet tunnustavat: pelkän tieteen keinoin tai pelkän taiteen avulla ei pystytä antamaan universaalia kuvaa maailmasta; tiede ja taide täydentävät, mutta eivät voi korvata toisiaan. Kuuluisa neuvostoliittolainen fyysikko J. Feinberg on sanonut: »Kirjallisuus ja taide kokonaisuudessaan muodostavat ihmiskunnan käsissä äärimmäisen herkän ja viisaan instrumentin, joka pystyy rekisteröimään sen, mikä jää huomaamatta suurilta filosofeilta, ymmärtämään ja selittämään sen, mitä yksikään tiede ei pysty ymmärtämään ja selittämään rationaalisesti...»

Edellä sanotusta seuraa, että taide ja tiede muodostavat tiedostavan toiminnan kaksi erillistä lajia. Emme voi

hyväksyä väitettä, jonka mukaan tietojen välittäminen ei ole taiteen tärkein objektiivinen funktio. Kuuluisa saksalainen fyysikko Max Born on todennut: »Vuonna 1921 olin vakuuttunut siitä — ja tämän vakaumukseni jakoivat useimmat fyysikkoaikalaiseni — että... tieteellinen metodi oli muita, subjektiivisempia maailmankuvan muodostamiskeinoja — filosofiaa, runoutta — parempi... Nyt pidän itsepetoksena entistä uskoani tieteen ylivoimaan muihin inhimillisen ajattelun muotoihin nähden.»

Piittaamattomuus taiteen tiedostavasta merkityksestä johtaa väistämättä ja objektiivisesti siihen, että kielletään taiteen toinen, aatteellis-kasvatuksellinen funktio.[1]

---

[1] Taiteen kautta tapahtuvan tiedostamisen luonteen paljastaminen edellyttää ainakin kahden seikan huomioonottamista: ensinnäkin on tunnustettava taiteellisen ja tieteellisen tiedon tietty yhteys, ei siis tule absolutisoida niiden välisiä eroja. Siksi ei olekaan sattuma, että taideteoksiin sisältyy usein sellaisia arvoituksia ja löytöjä, jotka liittyvät suoranaisesti tieteeseen. Toiseksi on myös tärkeätä huomioida taiteen kautta tapahtuvan tiedostamisen erityisluonne, se miten se eroaa tieteen kautta tapahtuvasta tiedostamisesta — ei kielen, ilmaisukeinojen tai syvällisyyden, vaan tiedostamisen objektin ja sisällön osalta. Gnoseologista käsitystä vastustavat eivät vain vähättele tätä seikkaa; sen vähättely muodostuu usein argumentiksi taiteen tiedostavaa sisältöä vastaan. On tavattoman tärkeätä, että samalla kun otetaan huomioon taiteen ja tieteen samankaltaisuus, lähdetään nimenomaan siitä, ettei taide tiedosta samoja seikkoja kuin tiede, että taiteella on eri päämäärät ja tehtävät kuin tieteellä. Näin ei kuitenkaan tehdä läheskään aina.

Esimerkkinä mainittakoon G. Volkovin artikkeli *Kulttuurin kolmet kasvot,* jossa on runsaasti konkreettista aineistoa ja joka sisältää monia tärkeitä havaintoja. Volkov pitää taidetta, filosofiaa ja tiedettä ihmisen tiedostavan toiminnan kolmena asteena. Taide on Volkovin mukaan eräänlaista tiedustelutoimintaa, arvelujen ja oivallusten esittämistä. Filosofia esittää nämä arvelut hypoteeseina ja teorioina, ja tiede muuttaa ne sitten fundamentaaliseksi tiedoksi. »Eksaktit tieteet luovat tunnetusti edellytyksen tekniikan ja teknologian kehittymiselle ja auttavat löytämään uusia keinoja ja mahdollisuuksia maailman muuttamiselle käytännössä. Mutta teoreettisia keksintöjä luonnontieteiden alalla ennakoivat usein filosofiset, spekulatiiviset hypoteesit ja ajatusrakennelmat. Filosofia taas — mittavan historiallisen perspektiivin valossa — vain seuraa taidetta maailman tiedostamisen uusien muotojen, maailman näkemisen uusien tahojen ja aspektien sekä uusien ajattelutapojen omaksumisessa.» (*Novyi mir*, 1972, n:o VI, s. 194).

Volkov tarkastelee kysymystä taiteen mahdollisuuksista, mutta ratkaisee sen mielestäni yksipuolisesti. Emme nyt ryhdy tarkastelemaan artikkelissa esitettyjä käsityksiä kokonaisuudessaan, mutta miettikäämme sitä, mitä jää taiteen osalle, jos se filosofiaan ja tieteeseen verrattuna merkitsee vain varhaisempaa ja itse asiassa vähemmän täydellistä

Marxilais-leniniläisen estetiikan peruslähtökohta — taiteen tiedostavan sisällön ja merkityksen tunnustaminen — on looginen seuraus heijastusteorian soveltamisesta taiteen luonteen analysoimiseen. On muistettava, että tämä gnoseologinen ongelma on kohonnut keskeiseksi kysymykseksi estetiikan alalla käytävässä aatteiden taistelussa.

Jotkut »marxilaiset» vastustavat gnoseologista konseptiota estetiikassa väittäen, että gnoseologinen problematiikka on vieras kerrostuma marxilaisuudessa ja ettei se vastaa marxilaisuuden luonnetta. Viime vuosina gnoseologisen käsityksen arvostelu on saanut runsaasti sijaa revisionistien kirjoittelussa, ennen muuta Roger Garaudyn lukuisissa lausunnoissa. Juuri Garaudy on väittänyt, että nykyestetiikan on ennen kaikkea »vapautettava» marxismi taiteen olemuksen käsittämisestä gnoseologisesti. Hän pitää heijastusta luomistyön vastakohtana ja taidetta ainoastaan luovana toimintana sekä taiteilijaa pelkkänä suunnittelijana tai konstruoijana. Taiteellinen oivaltaminen on eräs realistisen taiteen tärkeimmistä funktioista, ja se on aina ollut ominaista jokaisen suuren taiteilijan tuotannolle. Mutta marxilaisuudessa ei taiteen kautta tapahtuvaa tiedostamista ja taiteen aktiivista puuttumista elämään ole koskaan nähty vastakkaisina asioina. Niiden erottamattomuuden perustelemista pidetään eräänä marxilais-leniniläisen estetiikan tärkeimmistä tehtävistä.

Eräät marxilaiset tutkijat myöntävät taiteen tiedostavan sisällön, mutta he eivät pidä sitä minään taiteen erityisominaisuutena. Vastaavanlaisia käsityksiä esitetään yleensä missä tahansa marxilaisessa tutkimuksessa, jossa taidetta tarkastellaan ennen muuta ideologisena ilmiönä, yksilön luovan ja toimivan maailmansuhteen erityisenä muotona tms. Gnoseologinen käsitys taiteesta ei tietenkään riitä selittämään taiteen luonnetta. Taiteen tiedostavaa sisältöä ei ole olemassa luovuuden ulkopuolella, mutta vielä mahdottomampaa on paljastaa taiteen olemus luovana toimintana taiteen tiedostavuuden ulkopuolella. Taide on monitahoista, mutta juuri sen gnoseologinen aspekti

---

tiedostamisen astetta? Miksi sitten taideteokset elävät alkuperäisessä muodossaan senkin jälkeen, kun niiden tiedostava sisältö on saanut totuudenmukaisemman ja tarkemman ilmauksensa tieteessä? Eiköhän kysymys ole siitä, ettei taide eroa tieteestä tiedostamisen asteen tai pelkästään tiedostamisen luonteen puolesta, vaan sillä on tietty sisältö, jota ei ole filosofialla eikä tieteellä?

mahdollistaa sen muiden tahojen esiintuomisen. Ja siksi onkin tavattoman tärkeätä muistaa, ettei mikään materialistinen käsitys taiteesta ole mahdollinen ilman että taide ymmärretään taiteen kautta tapahtuvaksi tiedostamiseksi. Tällaisen taidekäsityksen hylkääminen saattaa johtaa vakaviin seurauksiin.

Kuten tunnettua, ilmeni Garaudyn ja Fischerin käsitysten syvällisesti erheellinen ja revisionistinen luonne alun alkaen kaikkein täydellisimmin juuri gnoseologisen aspektin kieltämisenä. Juuri Garaudyn kirjoituksissa esitettiin em. keinotekoinen vastakkainasettelu — onko taide yhteiskunnallisen tajunnan muoto vai luovaa toimintaa, elämän heijastumista vai uuden todellisuuden luomista, tiedostamisen laji vai työn laji. Vähätellen taiteen luonteen monitahoisuutta ja vaatien taiteen ymmärtämistä pelkäksi luovaksi toiminnaksi Garaudy kieltäytyy paljastamasta taiteellisen luomistyön yhteiskunnallista olemusta ja merkitystä. Jo vuonna 1964 hän kirjoitti taiteen olevan työn muttei suinkaan tiedostamisen muoto.[1] Hänen mielestään taiteeseen työn muotona sisältyy tietty tiedostava aines, toisin sanoen taiteella on tiettyä tiedostavaa sisältöä vain siinä määrin kuin taiteellinen työtoiminta sitä vaatii. Garaudy kallistuu käsityksissään tajuamaan taiteen yksipuolisesti työksi (tai luovuudeksi) ja tähän liittyen hän hylkää Leninin heijastusteorian soveltamisen taiteellisen luomisen luonteen analysoimiseen kokonaisuudessaan.

Taiteen tiedostavan merkityksen kieltäminen ei ole aikamme idealistisen estetiikan ainoa metodologinen virhe (gnoseologisen aspektin käsittelyssä). Siinä voidaan erottaa kaksi suuntausta. Toinen niistä kieltää kokonaan taiteen gnoseologisen aspektin. Toinen taas pitää taidetta lähes ainoana elämän tiedostamisen muotona. Nämä ovat itse asiassa saman epätieteellisen metodologian muunnelmia. Esimerkiksi ranskalainen uustomisti, filosofi Jacques Maritain on sitä mieltä, että tiedostavuuden voimistuminen taiteessa johtaa taiteen tuhoon. »On selvää, että jos taide olisi tiedostamisen väline, se olisi huomattavasti geometrian alapuolella», hän on todennut. Samaa mieltä ovat mm. saksalainen esteetikko Nicolai Hartmann, joka on luonut ns. »kriittisen ontologian», tunnettu englantilainen krii-

---

[1] Ks. *Роже Гароди.* Размышления о реализме и его берегах. «Иностранная литература», 1964, № 4.

tikko ja semanttisen taidekäsityksen luoja J. A. Richards, kuuluisa amerikkalainen esteetikko James K. Feibleman, joka tarkastelee taidetta behaviorismista käsin jne.

Tällaisen periaatteellisen gnoseologisminvastaisuuden rinnalla elää myös eräänlainen negatiivisen gnoseologismin muoto. Tämä näkemys on vallalla intuitivismin filosofiassa ja estetiikassa, joissa kiistetään tieteen — eikä siis taiteen — tiedostavuus. Intuitivistit ovat julistaneet rationalistisen ajattelun kestämättömäksi, järjen vararikon kärsineeksi ja tieteen kykenemättömäksi tunkeutumaan ympäröivän maailman ja ihmisen olemukseen; koska asiat kirkastuvat taiteilijalle erikoislaatuisella ja mystisellä tavalla, on taide lähes ainoa todellinen elämän oivaltamisen väline. Taiteellisella intuitiolla on intuitivistien mukaan valtavia etuja tieteellisiin abstraktioihin verrattuna. Intuitio ei tämän käsityksen mukaan pyri tunkeutumaan yleisiin lainalaisuuksiin; se pyrkii ilmaisemaan yksilöllistä, mikä intuitivistien mielestä onkin tiedostamisen lopullinen päämäärä.

Nämä molemmat suuntaukset ovat luonnollisesti metafyysisiä. Ne eivät pidä tiedettä ja taidetta tiedostavan toiminnan kahtena laadullisesti erilaisena muotona, vaan kahtena periaatteellisesti vertailukelvottomana ilmiönä. Siksi niiden keskinäissuhteissakin korostetaan valinnaisuutta: vain tieteellä tai vain taiteella voi olla tiedostavaa merkitystä.

Edellä sanotusta ilmenee, että Garaudyn käsityksille on ominaista mainittujen suuntausten eklektinen toisiinsa sekoittaminen. Antignoseologista näkemystään puolustaen Garaudy kirjoitti monia muita seuraten, ettemme me tutki taideteoksia, vaan historiankirjoja, kun haluamme ymmärtää jotain aikakautta. Hän lisäsi vielä, ettei nerokkainkaan taideteos välitä meille niitä tietoja, joita voimme ammentaa historiantutkimuksesta. Garaudy näkee myytin ja tiedon vastakkaisina asioina ja väittäessään luovan taiteilijan olevan myytintekijä ja profeetta — tässä on hänen mielestään suuren taiteen ydin — palaa itseilmaisuteoriaan sen kehnoimmassa muodossa. Hän väittää, että kysymykseen »mitä kuva esittää?» voidaan vastata vain yhdellä tavalla: »sitä, joka sen loi».

Teoria taiteesta myytintekemisenä ei tietenkään ole Garaudyn keksimä eikä hän myöskään ole kehitellyt sitä mitenkään omaperäisesti. Pitäessään kaikkea suurta tai-

detta myyttinä ja johtaessaan taiteen merkityksen sen kykyyn nähdä tulevaisuuteen hän ainoastaan toistaa Ernst Cassirerin ja Susanne Langerin käsityksiä.

Myyteillä on tietenkin ollut tiedostamisen historiassa myös tiettyä myönteistä merkitystä, kuten Todor Pavlov on todennut. Mutta yhdymme täysin tähän bulgarialaiseen filosofiin siinä, että taiteellisen idean, joka on subjektiivinen kuva objektiivisesta maailmasta, korvaaminen myytintekemisellä johtaa fenomenologismiin ja muihin idealistisiin suuntauksiin, jotka pitävät tiedostamisprosessia subjektin itsehavainnoimisena, »puhtaan» tajunnan aktina.

Ernst Fischer arvioi artikkelissaan *Todellisuuden mystifikaatio* vuonna 1958, jolloin hän vielä oli marxilainen, »terminologiseksi epäpuhtaudeksi» yritykset julistaa myytiksi yleisen (das Allgemein) erityisessä (im Besondern) ilmenevien olennaisuuksien (das Wesentliche) erittelemisen. »Näin voidaan julistaa myyteiksi niin *Hamlet, Kuningas Lear, Faust, Inhimillinen komedia* kuin Tolstoin *Ylösnousemus* ja Gorkin *Äiti*. Tällä päästään vain siihen, että myyttinen käsitteenä menettää kaiken määritteisyytensä ja sulautuu olennainen-käsitteeseen.»[1] Mutta 60-luvun alussa hän alkoi pitää myytintekemistä olennaisena ja eräinä aikakausina jopa ratkaisevana taiteellisen luomistyön funktiona. Tähdennämme vielä, että Fischerin ja Garaudyn pyrkimysten todellisen merkityksen ja sisällön myytinluomiskäsitysten propagoimisessa muodostaa heidän erkanemisensa heijastusteoriasta ja vastaavasti myös realismista taiteessa.

Näissä käsityksissä ilmenee myös historian, historiallisen edistyksen ja vallankumouksellisten mullistusten pelko. Niissä viljellään mystisismia ja pakoa yhteiskuntaelämän kiperistä ongelmista mielikuvituksen ja alitajunnan maailmaan.

Taiteen degnoseologisoimista ajava marxisminvastainen aalto liittyy elimellisesti deideologisoitumisilmiöihin: kaikki tämä pohjautuu siihen, että kielletään marxilaisleniniläisen estetiikan perusajatus, jonka mukaan taiteen yhteiskunnallinen luonne liittyy olennaisesti taiteen ideologisiin funktioihin.

---

[1] *Ernst Fischer*. Die Mystifikation der Wirklichkeit. Sinn und Form, 1958, Hf. 1, s. 84.

Englantilainen kriitikko Kenneth Tynan arvosteli erittäin kiittävästi Fischerin teosta *Taiteen välttämättömyydestä* ja huomautti marxilaisuuden jo pitemmän aikaa karsineen »oman Aristoteleensa» puutteesta. Hän katsoi, että juuri Fischer voi täyttää tämän marxilaisen teorian uudistajan tehtävän. Herää tietenkin kysymys: mistä hyvästä Tynan kehui Fischeriä, mitkä Fischerin »ansiot» antoivat Tynanille aiheen nimittää hänet näin tärkeään tehtävään? Fischer alkoi saada tunnustusta porvarillisilta teoreetikoilta heti kun hänestä tuli eräs yhteiskunnan henkisen elämän eri alojen ja erityisesti taiteen deideologisoitumista julistavan käsityksen raivokkaimmista propagoijista. Jo vuonna 1964 artikkelissaan *Marxilaisuus ja ideologia* ja myöhemmin estetiikan alan pääteoksessaan *Taide ja rinnakkainolo* Fischer esitti ajatuksen, jonka mukaan on välttämätöntä pitää käsitteitä ideologia ja aate vastakkaisina: aatteissa ilmenee hänen mukaansa elämän todellinen liike, ideologiat taas ovat vain jähmettyneitä jäljennöksiä tai henkisiä stereotypioita, jotka palvelevat hallitsevien luokkien etuja. Marxilainen ei Fischerin mukaan saa »linnottautua» ideologiaan, taiteesta ei missään tapauksessa tule käyttää sellaisia arvotuksia kuten »revisionismi», »dogmaattisuus», »rappio», »porvarillisuus» jne. Voidaan vain kysyä: onko taideteos totuudellinen vai valheellinen? Tämän viimeisen pulman merkitystä selvitellessään Fischer väittää, että ideologia on aina valheellista ja mystifioitua tietoisuutta, kun taas marxilaisuus on tiedettä, jonka päämääränä on totuuden selvillesaaminen. Marxilaisuus- ja ideologia-käsitteiden yhteenliittäminen on Fischerin mukaan samaa kuin tiede- ja utopia-käsitteiden yhteenliittäminen. Siksi hänen mielestään on välttämätöntä vapauttaa marxilaisuus utopistisista kerrostumista — siis ideologiasta. Marxilaisuus on tiedettä eikä ideologiaa, ja siksi hänen em. artikkelinsa otsikoksi otettuja käsitteitä ei voida liittää yhteen.

Fischer ei voinut olla tietämättä, että Marx ja Engels eivät pitäneet ideologia-käsitettä yksiselitteisenä, ja hän viittaa tähän itsekin omissa teoksissaan. Marx ja Engels todellakin pitivät eräissä teoksissaan ideologiaa valheellisena ja hämäränä tietoisuutena, mutta tällä he tarkoittivat

spekulatiivisia ajatusrakennelmia. Tällä ei ole mitään tekemistä sosialistisen ideologian, työväenluokan perusetujen tieteellisen ilmaisijan kanssa. Porvarillisen ja sosialistisen ideologian yhteensovittamattomuus ja niiden välinen perustavaa laatua oleva vastakkaisuus voidaan tietyssä mielessä ilmaista harhaisen ja totuudellisen tietoisuuden välisen periaatteellisen vastakkaisuuden ilmentymänä. Siksi Fischerin käsitys henkisen kulttuurin deideologisoitumisesta, joka itse asiassa on ilmaus ideologisesta antautumisesta, voidaan käsittää vain tietoiseksi marxilais-leniniläisestä ideologia-käsitteestä luopumiseksi ja revisionismiksi.

Fischerin kannalta taide, samoin kuin tiede ja filosofiakin, on tietyssä määrin ideologian vaikutuksen alainen, mutta tällainen vaikutus on säännönmukaisesti kielteistä, haitallista sekä taiteellisia ja tieteellisiä arvoja tuhoavaa. Taiteen ja tieteen todellisena sisältönä Fischer pitää sitä, etteivät ne ole ideologian muotoja, vaan todellisuuden kapinaa valheellista tietoisuutta vastaan. Jokainen todellinen taiteilija on aina partisaani, joka asettuu olemassaolevaa todellisuutta vastaan ja suhtautuu siihen kriittisesti. Fischer yhdistää näihin yleisiin ja abstraktisentuntuisiin ajatuksiin varsin konkreettisia sosialismin- ja neuvostovastaisia arviointeja. Kirjassaan *Taide ja rinnakkainolo* hän ylistää moneen kertaan Neuvostoliittoa, Lokakuun vallankumousta ja sen vaikutusta maailmanhistorian kulkuun. Mutta samanaikaisesti hän puolustaa kiihkeästi ajatusta, jonka mukaan Venäjän vallankumous tehtiin vastoin historian lakeja, ei objektiivisesta välttämättömyydestä, vaan subjektiivisten ja satunnaisten motiivien vuoksi. Siksi sosialistinen vallankumous Venäjällä ei muka ratkaissut varsinaisia sosialistisen uudistamisen tehtäviä, ennen muuta ihmisen ongelmia. Tästä johtuen taiteella on Fischerin mukaan yhtäläinen tehtävä niin kapitalistisissa kuin sosialistisissakin maissa. Tämä tehtävä on vierautuneisuuden paljastaminen, taistelu epäinhimillisiä elinoloja vastaan ja yhteiskuntasuhteiden inhimillistäminen.

Julistukset taiteen roolista aikakautemme aatteellisissa konflikteissa ovat keskeisellä sijalla sekä Fischerin että Garaudyn kirjoituksissa, mutta nämä deklamoivat julistukset ovat merkityksettömiä siksi, että niiden esittäjät »vapauttavat» taiteen sen ideologisesta sisällöstä. Ideologiset tekijät erottavat ihmisiä ja kansoja, mutta taide samoin kuin tiedekin edistää Fischerin mukaan ihmisten

ja kansojen lähentymistä. Niiden päämääränä ei ole eri yhteiskuntavoimien vastakkainasettelu, vaan niiden integroituminen. Fischer vetoaa konkreettisiin taideteoksiin ja huomauttaa, ettei esimerkiksi Bertolt Brecht jäänyt historiaan tietyn ideologian edustajana, vaan suurenmoisena runoilijana. Taiteen osuuden aikamme suurten kysymysten ratkaisemisessa tulee olla siinä, että se ilmaisee kaikkien luokkien, kansakuntien ja yhteiskuntajärjestelmien vuorovaikutuksen tuloksena muodostuvaa yhteisyyttä. »Marxilaisen» Fischerin näkemys ei siis mitenkään eroa porvarillisen kirjallisuustieteen ja taiteen tutkimuksen pohjana olevista metodologisista periaatteista.

Käsitys, jonka mukaan taide edustaa ideologiaa luokkayhteiskunnassa, on marxilais-leniniläisen taidekäsityksen kulmakivi. Tällainen suhtautumistapa tekee mahdolliseksi yhteiskunnallisen tajunnan analyysin gnoseologisen ja sosiologisen aspektin elimellisen yhteenliittämisen, joka on ominaista marxilaisuudelle.

Taiteen yhteiskunnallisen olemuksen luonnehtimiseen ei liity pelkästään heijastuksen objektin ja heijastumistapojen selvillesaaminen (gnoseologinen aspekti), vaan myös se, että selvitetään taiteen rooli ja asema yhteiskuntaelämässä, sekä niiden yhteiskunnallisten tarpeiden ja intressien sisältö, joihin taiteen olemassaolo ja sen kehityksen suunta liittyvät, ts. annetaan taiteesta yhteiskunnallinen ja luokka-arvio (sosiologinen aspekti). Taiteen sosiologisen aspektin paljastaminen ja sen tarkastelu tietyn ideologian edustajana täydentää olennaisesti taiteen olemuksen selvittämistä gnoseologisella tasolla, ts. yhteiskunnallisen olemisen heijastuksena, koska tällöin perustellaan heijastuksen subjektin aktiivinen rooli taiteellisessa luomisprosessissa. Näiden aspektien yhteenliittäminen heijastuu aksiologisessa suhtautumisessa taideanalyysiin.

V. I. Lenin piti marxilaisuuden voimana sitä, että siinä yhdistyvät suurenmoisella tavalla terve objektiivisuus ja vallankumouksellinen innostus. Tällä Leninin käsityksellä on metodologinen merkitys myös aksiologiselle taidekäsitykselle, joka on hedelmällinen vain mikäli sitä ei nähdä gnoseologiselle käsitykselle vastakkaisena, vaan lähtökohtana pidetään tiedostamisen ja arvottamisen elimellistä yhteyttä.

Marxismi-leninismin klassikot ovat aina pitäneet taidetta taiteellisena arvona ja paljastaneet, minkälaisen aat-

teellis-esteettisen arvotuksen heidän analysoimansa taideteokset välittävät niistä ilmiöistä, joita niissä kuvataan. Lenin sisällytti aksiologista ainesta tunnettuun artikkeliinsa *Leo Tolstoi Venäjän vallankumouksen kuvastimena* yhdistämällä käsitteet »kuvastin» ja »Venäjän vallankumous». Lenin sanoi, että Tolstoin tuotanto on venäläisen elämän kaikkein luonteenomaisimpien puolten heijastumaa; tällä lausunnollaan hän paljasti samalla Tolstoin taiteen arvon ja antoi oman arvionsa siitä.[1]

Arvot ovat ihmisten päämääriä ja ihanteita. Luokkayhteiskunnassa taide ilmaisee niitä henkisiä ja esteettisiä arvoja, jotka edistävät tiettyjen luokkien etujen yhtenevyyden- ja yhteisyydentunteen tiedostamista. Taide heijastaa todellisuutta luokkaintressien kannalta, se ilmentää luokan etuja ja tässä onkin sen ideologinen funktio.

Määritellessään taiteen historiasta ja luokista riippuvaiseksi marxismi-leninismi ei kuitenkaan erota näitä taiteen puolia ikuisista yleisinhimillisistä arvoista. Näiden yleisinhimillisten ainesten määrä ja luonne ei ole sama tajunnan eri muodoissa — filosofiassa, moraalissa ja taiteessa. Taiteessa niillä on keskeisempi asema kuin muilla henkisen elämän aloilla, mutta yleisinhimillisen sisällön olemassaolo taiteessa on myös yleisemmän lainalaisuuden spesifinen ilmaus. Ja kun esimerkiksi kuuluisa venäläinen filosofi ja esteetikko Georgi Plehanov sanoi, että Skrjabinin musiikki oli »hänen aikansa soinnuissa ilmaistuna», hän lisäsi, että »kun väliaikainen ja ohimenevä kuvataan suuren taiteilijan tuotannossa, se saa pysyvän merkityksen ja siitä tulee ikuista». Tämä ei koske vain Skrjabinin tuotantoa, vaan se ilmaisee yleisemmänkin ajatuksen, joka on tuiki välttämätön taiteen ymmärtämiselle yhteiskunnallis-historiallisena ilmiönä. Yhteiskunnallinen tajunta ei koostu vain tiettyyn aikaan ja erillisiin yhteiskuntamuotoihin kuuluvista aatteista. Sen kehitykseen sisältyy »ikuisuuden» elementtejä, jotka määräävät ihmiskunnan henkisen kehityksen periytymisen sukupolvelta toiselle.

Tässä mielessä taide toimii samoissa tehtävissä kuin yhteiskunnallisen tajunnan muutkin muodot. Mutta tai-

---

[1] Venäläisten vallankumouksellisten demokraattien estetiikassa myös käsitettiin aksiologinen momentti maailman taiteellisen kuvan olennaiseksi osaksi. Esimerkiksi Tšernyševskin mielestä taiteen on paitsi kuvattava ja selitettävä todellisuutta myös annettava tuomionsa elämän ilmiöistä.

teella on tietty erityisluonne. Taiteen tiedostavan ja aatteellis-kasvatuksellisen funktion toteuttamiseen liittyy elimellisesti taiteen esteettinen funktio, ensin mainittujen funktioiden toteuttaminen tapahtuu esteettisen vaikuttamisen välityksellä. Taiteella on ratkaiseva vaikutus esteettisten tunteiden muotoutumiseen, ja se opettaa ihmisiä tiedostamaan elämänilmiöihin sisältyvää kauneutta. Se opettaa nauttimaan tästä kauneudesta, tuomaan elämään kauneutta ja luomaan kauneuden lakien mukaan. Taiteen esteettinen funktio on auttaa ihmisiä omaksumaan tietyn yhteiskunnallis-esteettisen ihanteen ja kehittää ihmisen taiteellisia kykyjä. Lenin sanoi, että taiteen on tehtävä joukoista taiteilijoita. Taide synnyttää ihmisissä innoituksen ja myötäelämisen tunteen, joka on sukua taiteilijan — taideteoksen tekijän — vastaaville tunteille. »Minäkin olen taiteilija!» huudahti Corregio katsellessaan Rafaelin taulua. Samaa tuntee jokainen ihminen enemmän tai vähemmän tietoisesti taiteen luomuksen vallassa. Muihin yhteiskunnallisen tajunnan muotoihin verrattuna taiteella on paljon suurempi merkitys luovan elämään suhtautumisen kehittämisessä, elämää uudistavan mielikuvituksen, todellisuuden ilmiöiden ehjän ja konkreettisen käsittämisen sekä esteettisen arviointikyvyn kehittämisessä.

Taiteen erityisfunktioita määriteltäessä täytyy muistaa, että elämää moninaisuudessaan ja kunkin aikakauden historiallisen kehityksen perussuuntia heijastaa kokonaisuudessaan vain kaikkien yhteiskunnallisen tajunnan muotojen summa. Yhteiskunnallisen tajunnan muodot rikastuttavat keskinäisesti toisiaan, ne eivät kehity toisistaan erillään, vaan toisiinsa liittyen. Niiden välillä vallitsevat tietyt keskinäissuhteet. Merkittäviä yhtymäkohtia on myös taiteen ja muiden ideologian muotojen välillä. Marxilais-leniniläinen estetiikka ottaa täysin huomioon taiteen erityisluonteen, mutta lähentää samalla taidetta ja politiikkaa, taidetta ja filosofiaa, taidetta ja moraalia jne. aivan toisin kuin idealistinen estetiikka, joka erottaa taiteen muista yhteiskunnallisen tajunnan muodoista (erityisesti poliittisesta ideologiasta). Taide ei voi täyttää yhteiskunnallista kutsumustaan muiden ideologian muotojen ulkopuolella.

Tarkastelkaamme eräitä olennaisimpia yhteyksiä taiteen ja muiden ideologian muotojen välillä.

Taide ja politiikka. Taiteen ja politiikan väliset suhteet on idealistisessa estetiikassa ratkaistu aina yhdellä tavoin: taide ja politiikka ovat luonteeltaan erilaisia ja niiden tehtäväkenttäkin on aivan erilainen. Tällöin väitetään, että politiikan objektina on väliaikainen ja ohimenevä, taiteen objektina taas on ikuinen ja yleisinhimillinen. Tältä pohjalta niitä pidetään yhteensoveltumattomina ja jopa toisilleen vihamielisinä. Tunnettu italialainen esteetikko Benedetto Croce pyrki erittelemään taiteen ehdottoman autonomiseksi ja kaikelle käytännölliselle vieraaksi toiminnaksi ja leimasi kaiken politiikkaan liittyvän taiteen kvasitaiteeksi. Hänen ajatuksiaan on kehitellyt edelleen englantilainen esteetikko R. G. Collingwood, jolla tosin ei ole mitään sitä vastaan, että taide »palvelisi» politiikkaa, jopa kommunismia, herättäen »kommunistisia tunteita»; hän luokittelee kuitenkin tällaisen taiteen »magiaksi» eikä varsinaiseksi taiteeksi. Jos jonkin taideteoksen tekijä pyrkii herättämään yleisössä tiettyjä poliittisia emootioita, on se Collingwoodin mielestä parhaassa tapauksessa hyvä palvelus politiikalle, mutta huono palvelus taiteelliselle luomistyölle.[1] Suomalainen kirjailija Pentti Holappa on sanonut, että taiteilija lakkaa olemasta taiteilija, jos hän sekoittaa taiteeseensa politiikkaa. Hänen mielestään kirjailija voi palvella todellista taidetta vain silloin, kun hän on luokkien yläpuolella ja syrjässä poliittisesta taistelusta. Holapan mielestä on olemassa kahdenlaisia novelleja — psykologisia ja yhteiskunnallisia, ja näistä psykologinen novelli on todellista taidetta, yhteiskunnallinen novelli taas vain onnistunutta tai epäonnistunutta publisistiikkaa.

Luonteenomaista meidän aikakaudellemme on satojen miljoonien ihmisten mukaantulo aktiiviseen poliittiseen kamppailuun. Tällöin taiteen ja politiikan elimellinen yhteys käy erityisen ilmeiseksi, ja tämän yhteyden kieltäminen, taiteen julistaminen politiikasta »riippumattomaksi» on objektiivisesti vain eräs taantumuksellisten poliittisten aatteiden julistamisen muoto.

Ranskalainen taiteilija Mitelberg on kuvannut »riippumattomuusjulistuksen» taantumuksellista olemusta suurenmoisella piirustuksellaan *Taidetta taiteen vuoksi:*

---

[1] *R. G. Collingwood.* The Principles of Art. New York 1958, s. 278, 280.

puussa riippuu hirtetyn ruumis, ja taiteilija istuu maalaustelineensä äärellä katsellen sitä, mutta hän »näkee» kukkaruukun ja omenoita, hän maalaa asetelmaa...

Maailman taiteen vuosisatojen kokemukset osoittavat, ettei tällainen »riippumaton» taide kuulu taidekulttuurin aarteisiin. Niihin kuuluvat taideteokset edustavat taistelevaa ja osallistuvaa taidetta, joka on kiinteässä yhteydessä elämään ja altista edistyksellisimpien poliittisten aatteiden vaikutukselle. Ja luonnollisesti jopa sellaiset taiteilijat, joille kommunistinen ideologia tuntuu hyvin vieraalta, yhä useammin päätyvät ajattelemaan, että totuudenmukaisen psykologisen hahmon luominen on nykytaiteessa mahdotonta, ellei taiteilija ota tuotannossaan huomioon yhteiskunnallisia suhteita, joiden tuotetta on ihmisen persoonallisuus.

Taiteen ja politiikan yhteys ja taiteen riippuvuus politiikasta on elimellisesti nykyihmisen ja erityisesti jokaisen rehellisen taiteilijan tiedossa. Aleksandr Blok kehotti aikoinaan venäläistä sivistyneistöä »kuuntelemaan vallankumousta». »Asettakaa kellonne viisari vallankumouksen tuntien mukaan» — näin kehottaa kanssaveljiään tänä päivänä kuubalainen kirjailija Pinera.

Kuuluisa puolalainen teatterimies Leon Schiller toi jo vuonna 1928 julki taiteellisen ja samalla yhteiskunnallisen credonsa:

»Suunta?

Vasemmalle, eteenpäin.

Suunnistuksen kohde?

Tämänpäivän elämä. Sen tarpeet ja pyrkimykset. Taistelu huomispäivän moraalisen ja yhteiskunnallisen järjestyksen puolesta.»

Leon Schiller kehotti taiteilijoita ottamaan täyden vastuun nyky-yhteiskunnasta, jota taiteen tulee palvella.

Edellä on tarkasteltu kriittisesti käsityksiä, joiden mukaan taide on irrotettava ideologioista. Tämän ohella on lännessä kohottanut päätään toinenkin virtaus — pyrkimys taiteen politisoimiseen, tietynlaisten siteiden rakentamiseen taiteen ja politiikan välille. Tässä suhteessa tyypillinen oli tunnetun ranskalaisen filosofin ja esteetikon Mikel Dufrennen esitelmä *Taide ja politiikka* VII kansainvälisessä estetiikkakongressissa. Dufrenne huomauttaa, että »kysymys taiteen ja politiikan keskinäissuhteista... liikuttaa ihmismieliä», että »taiteilijat kuule-

vat usein ja välistä itsekin heittävät haasteen taiteen politisoimisesta, erityisesti historian kuumina hetkinä». Tosin tapa, jolla Dufrenne ratkaisee tämän kysymyksen, ilmentää pikemminkin nihilististä kuin vallankumouksellista asennetta, mutta tässä tapauksessa ei tule kiinnittää huomiota kysymyksen ratkaisuun, vaan käänteeseen apoliittisuudesta poliittisuuteen. Tämä johtuu sekä poliittisten aatteiden aseman kasvusta nykyihmisen henkisessä elämässä että taiteen ja politiikan huomattavasta lähentymisestä. Tietyssä määrin tämä johtuu myös siitä, että politiikalla sinänsä on nykyään toinen asema ihmiselämässä kuin ennen. Yhä vaikeampi on erottaa ihmisen »tavallinen» yksityiselämä politiikan ydinkysymyksistä. Ihminen törmää »poliittisuuteen» lisääntyvässä määrin myös yksityiselämässään. On myös otettava huomioon, että aikamme poliittiselle elämälle on ominaista dramaattisuus ja ongelmien tavaton kuumeneminen, näin politiikka tarjoaa erittäin suotuisaa aineistoa taiteelle. Luonteenomaisia ovat tässä suhteessa sellaiset nykytaiteen ilmiöt kuten poliittinen elokuva, poliittinen teatteri, poliittinen laulu jne. Emme puhu nyt vain taiteesta, joka on sidoksissa politiikkaan, jota ei voida erottaa politiikasta ja joka kehittyy sen vaikutuksen alaisena: tässä mielessä kaikki taide, jopa elämän kipeimmistä kysymyksistä mahdollisimman kaukana oleva taide, on aina »poliittista». Poliittisella teatterilla, elokuvalla ja kirjallisuudella tarkoitamme suoranaista ja välitöntä poliittisen problematiikan käsittelyä, tämän problematiikan tunkeutumista taideteoksen taiteelliseen kudokseen. Taide on Gorkin kuuluisaa lausuntoa lainataksemme aina taistelua »puolesta» tai »vastaan». Tästä taas seuraa, ettei taidetta voida erottaa politiikasta — tämä on seurausta taiteen luonteesta.

Sosialistisessa nyky-yhteiskunnassa taiteen ja politiikan yhteys on syvästi perusteltua. Kommunistisen puolueen politiikka on yhteiskunnan etujen keskittynyttä julkituomista. Politiikka auttaa käytännön luomistyössä ja johdattaa sitä päälinjaa pitkin: se auttaa kuvaamaan totuudenmukaisesti kansan elämää ja tiedostamaan taiteen kautta yhteiskunnan elämän päävirtauksia.

Marxilais-leniniläinen estetiikka puolustaa taiteen riippuvuutta politiikasta, mutta vastustaa tämän riippuvuuden yksinkertaistamista. Yksinkertaistaminen ja vul-

garisointi ilmenevät siten, että taidetta aletaan pitää pelkästään poliittisten aatteiden propagoimiskeinona, ja poliittisten tunnusten julistaminen nähdään taiteen ainoaksi sisällöksi. Tämäntyyppisiä ajatuksia esittivät Neuvostoliitossa aikoinaan vulgaarisosiologit — RAPP:ilaiset[1] ja proletkultilaiset[2]. Vielä suuremmassa määrin tämäntyyppinen ajattelu on ominaista maolaiselle ideologialle ja taidepolitiikalle.

Meidän aikanamme dogmaattisuus estetiikan alalla ilmenee politiikan ja taiteen suoraviivaisen yhteyden julistamisena. Dogmaatikot selittävät, että poliittisuus ja taiteellisuus elävät taideteoksessa rinta rinnan kahtena itsenäisenä lähtökohtana ja että poliittisuuden luonne määrää teoksen taiteellisuuden arvon. »Ensin poliittinen ja sitten taiteellinen» — tämä on dogmaatikkojen mielliväite. Tällainen karkea jako on vastoin taiteen luonnetta. Taide ei ole taiteellisesti väritettyä poliittista ideologiaa. Poliittinen tarkoitus sisältyy taideteoksen taiteelliseen kudokseen, se ei edellä sitä eikä elä itsenäistä elämää taideteoksessa. Tunnettu neuvostoliittolainen poliitikko Anastas Mikojan sanoi Ernest Hemingwaylle keskustellessaan tämän kanssa: »Kirjailijan lahjakkuus, hänen rehellisyytensä, totuudellisuutensa ja objektiivisuutensa johtavat siihen, että hänen parhaat teoksensa saavat poliittisen sävyn»[3]

Marxilais-leniniläiselle taidekäsitykselle on vulgaaridogmaattinen tulkinta taiteen ja politiikan välisestä yh-

---

[1] RAPP:ilaiset olivat kirjailijoita, jotka kuuluivat 1925 perustettuun kirjallis-poliittiseen järjestöön Venäjän proletaarikirjailijoiden liittoon (ven. lyhenne RAPP). Maassa käydyn luokkataistelun kautena RAPP esitti myönteistä osaa toteuttaen puolueen päätöksiä. Kuitenkin RAPP:n toiminnassa ilmeni vakavia aatteellis-poliittisia virheitä, jotka voimistuivat 1920-luvun lopulla. 1932 RAPP lakkautettiin ja muodostettiin maatakäsittävä Neuvostoliiton kirjailijaliitto. — *Toim.*

[2] Proletkultilaiset olivat Proletaarinen kulttuuri -nimisen kulttuuri- ja valistusjärjestön (1917—1932) jäseniä. Tämä järjestö edusti proletariaatin oma-aloitteisuutta taiteen eri aloilla. Proletkultin teoreetikot julistivat marxismille vieraita näkemyksiä ja väittivät, että työväenluokan on luotava — keinotekoisesti — vanhasta kulttuurista poikkeava erikoinen »proletaarinen kulttuuri». Tästä syystä Proletkultiin saivat pääsyn aatteellisesti vieraat ainekset, idealistisen filosofian kannattajat, dekadentit ja formalistit. Lenin ja kommunistinen puolue arvostelivat jyrkästi Proletkultin näkemyksiä. — *Toim.*

[3] *Эрнест Хемингуэй.* Праздник, который всегда с тобой. «Прогресс», Москва, 1965, стр. 143.

teydestä täysin vieras. Todellisuuden totuudenmukaista ja monitahoista kuvaamista ei voida korvata poliittisten tunnuslauseiden didaktisella kuvittamisella. Se johtaa väistämättä taiteellisen vakuuttavuuden ja siis myös taiteen yhteiskunnallisen toimivuuden vähenemiseen. Edistyksellisen taiteen yhteiskunnallis-poliittisen merkitsevyyden määrää taiteen totuudenmukaisuus, yhteiskuntaelämän johtavien virtausten oikea heijastaminen ja syvällinen paljastaminen.

Taide ja moraali. Taiteen ja moraalin vuorovaikutus on suoranaista seurausta sekä taiteen että moraalin luonteesta ja tehtävistä. Taidetta ei voida erottaa moraalista sen enempää kuin politiikastakaan.

Moraalin samoin kuin taiteenkin keskipisteenä ovat aina kysymykset, jotka voidaan kiteyttää kaavaan »yksilö ja yhteisö», ja tästä johtuen moraalikysymykset punoutuvat aina yhteen taiteen kanssa, esteettiseen sisältyy aina eettinen. Eettinen ei ole esteettisen »lisuke», vaan se on elimellisesti ominaista taiteelle, se on seurausta sen humaanista luonteesta.

Taiteen tehtävänä ei kuitenkaan ole abstraktisten hyveiden ja paheiden kuvaaminen, kuten jo Belinski huomautti aikoinaan, vaikka se onkin kiinteästi sidoksissa moraaliin. Taiteen tehtävänä on ilmentää yhteiskunnallisia tyyppejä ja muovailla eläviä ihmishahmoja, mutta kuvatessaan ihmisiä yhteiskunnan jäseninä taide samalla luonnehtii yhteiskuntaa ja siis myös ihmisten etiikkaa. Taide auttaa tiettyjen moraaliperiaatteiden vakiinnuttamisessa ja taistelee toisia vastaan.

Koska sosiaalinen ihminen on taiteen pääobjekti, taide yhteiskunnallisia suhteita heijastamalla ratkoo omilla spesifisillä keinoillaan moraalin ongelmia jopa silloin, kun taiteilija ei välittömästi kosketa niitä. Taiteen eettinen sisältö ei ole vain tulosta moraalin ulkoisesta vaikutuksesta, moraalia ei tule nähdä ulkoesteettisenä tekijänä. Eettisyys sisältyy esteettiseen sen luonnollisena ja erottamattomana komponenttina.

Taide on tiettyjen elämänasenteiden vahvistamista. Taiteen vahvistaman elämänasenteen edistyksellisyys tai taantumuksellisuus taas on riippuvainen esteettisen ihanteen luonteesta ja totuudenmukaisesta elämän heijastumisesta. Elämän totuudesta luopuminen ja sen vääristeleminen taiteessa liittyy väistämättä amoraalisuuden

propagoimiseen ja taiteen moraalisen merkityksen häviämiseen. Katsojaa turmelevien elokuvien joukkotuotanto, eläimellisyyden propagoiminen roskakirjallisuudessa, rumien ja rujojen elämän ilmiöiden estetisointi sekä ns. massakulttuurin erilaiset ilmentymät eivät ole taiteilijan oikun tulosta, vaan elämän totuudesta luopumisen lainmukainen seuraus.

Neuvostoliittolaisessa taiteessa heijastuu korkea moraalisuus. Sellaisten kautta maailman tunnettujen neuvostoliittolaisten taideteosten kuten Aleksandr Fadejevin *Taigan sissien* ja *Nuoren kaartin*, Mihail Šolohovin *Aron raivaajien*, Nikolai Ostrovskin *Kuinka teräs karaistui* -teoksen ja Grigori Tšuhrain *Balladi sotilaasta* -elokuvan sankarit ovat eri ikäpolvien edustajia, joita yhdistää samankaltainen kohtalo. He ovat jääneet kymmenien miljoonien lukijoiden ja katsojien mieleen kuin »ikuiset matkatoverit». Yksilöllisessä ja ainutlaatuisessa muodossa he vahvistavat ihmisluonteen suurenmoisia ominaisuuksia, sosialistisen aikakauden synnyttämän uuden ihmisen moraalin ja psyyken jaloja piirteitä. Sosialistinen taide on mahtava voima joukkojen moraalisessa kasvattamisessa.

Taide ja filosofia. Filosofisia näkemyksiä tuodaan suoraan julki esimerkiksi Goethen *Faustissa,* Leo Tolstoin *Sodassa ja rauhassa* tai Balzacin *Inhimillisessä komediassa.* Näissä teoksissa filosofiset kysymykset meitä ympäröivän maailman luonteesta ja elämän olemuksesta punoutuvat taiteellisen kerronnan kudoksiin. Mutta taiteilija ei suinkaan aina käsittele suoraan filosofisia kysymyksiä. Monilla näyttämöteoksilla, elokuvilla, proosateoksilla tai runoilla ei ole mitään välitöntä yhteyttä filosofiaan. Mutta sisäisesti taide on aina sidoksissa filosofiaan, siihen sisältyy tietty filosofinen merkitys ja se ilmaisee tietyn yhteiskunnallisen ihanteen.

Jokaisessa todellisessa taideteoksessa on aina taka-ajatus — taiteilija ei pyri vain kuvaamaan elämää sellaisena kuin se on, hän haluaa myös herättää ajatuksia elämästä ja näyttää, millaista sen tulisi olla. Tämä taka-ajatus ilmaiseekin yhteiskunnallisen ihanteen, jota taide aina ilmentää, olipa kuvauksen kohde mikä tahansa. Taiteen filosofinen aspekti ei ole taideteokseen ulkoapäin ympätty lisuke. Taide on luonteeltaan filosofista,

koska se panee ihmisen ajattelemaan elämän tarkoitusta, auttaa tunkeutumaan olemisen salaisuuksiin ja vaikuttaa ihmisen maailmankatsomuksen muotoutumiseen.

Taideteoksen filosofinen syvyys riippuu huomattavassa määrin sen tekijän maailmankatsomuksesta. Mitä edistyksellisempiä taiteilijan yhteiskunnalliset, filosofiset ja esteettiset näkemykset ovat, sitä perustellummin voimme odottaa hänen taiteeltaan todella filosofisia ja taiteellisia yleistyksiä. Taide muovaa ihmisten ihanteita tietyn maailmankatsomuksen valossa ja toimii näin eräänlaisena aikakauden filosofiana. On tärkeätä huomata tämä, sillä usein filosofiset järjestelmät vaikuttavat ihmisiin välillisesti taiteen kautta. Filosofisten koulukuntien aatteet elävät usein kauemmin taiteessa kuin abstraktissa muodossaan. Kysymys ei ole siitä, että tietyt filosofiset koulukunnat ja aatteet olisivat olleet välittömästi taiteilijoiden tiedossa. Suuri merkitys on sillä yleisellä filosofisella »ilmapiirillä», jossa taiteentekijän maailmankatsomus muotoutuu.

Yhteiskunnallisen tajunnan eri muodot — politiikka, moraali, filosofia ja taide — ovat syvällisesti sukua toisilleen. Tämä johtuu ennen muuta siitä, että ne pyrkivät eri muodoissa ja eri tavoin tiedostamaan yhtä ja samaa todellisuutta tai sen eri ilmiöitä ja tahoja ja vaikuttamaan siihen. Taiteen ja filosofian samoin kuin taiteen ja tieteenkin välisissä siteissä ilmenee taiteen tiedostava funktio, taiteen ja politiikan sekä taiteen ja moraalin välisissä siteissä taas taiteen aatteellis-kasvatuksellinen funktio. Näiden yhteiskunnallisen tajunnan eri muotojen ja taiteen keskinäissuhteiden tarkastelu osoittaa, että taide on taiteen kautta tapahtuvaa tieteellis-filosofisten, moraalisten ja poliittisten periaatteiden ja ideoiden tiedostamista ja ilmentämistä. Ja koska näitä funktioita ei voida erottaa toisistaan, on taide aina sukua em. tajunnan muodoille.

Taide ja uskonto. Marx nimitti taidetta ja uskontoa yhteiskunnallisen tajunnan henkis-käytännöllisiksi muodoiksi. Hän totesi tällöin niiden olevan tietyllä tailla samankaltaisia: molemmille on ominaista emotionaalisuus, mielikuvitus esittää molemmissa tärkeää osaa jne. Tätä yhtäläisyyttä käytetään hyväksi myös idealistisessa estetiikassa, jossa taidetta lähennetään uskontoon juuri sillä perusteella, että mielikuvitus esittää taiteessa yhtä suurta

osaa kuin uskonnossakin. Tämä väite on kuitenkin vailla pohjaa, sillä toisaalta taiteen ja toisaalta uskonnon emotionaalisuus ja mielikuvitus ovat luonteeltaan periaatteellisesti erilaisia. Ludwig Feuerbach on *Luennoissaan uskonnon filosofiasta* todennut, että taide toisin kuin uskonto ei vaadi, että sen luomukset käsitettäisiin todellisuudeksi. Taide on reaalisen maailman luovaa kuvaamista, kun taas uskonnollinen fantasia vääristyneenä maailmankäsityksenä samaistaa itsensä todellisuuteen. Näin siis uskonnon ja taiteen välillä vallitsee vastakkaisuus, joka on tietyssä mielessä analoginen uskonnon ja tieteen välillä vallitsevan vastakkaisuuden kanssa.

Käsitys taiteen ja uskonnon vastakkaisuudesta voi ensi näkemältä tuntua ristiriitaiselta, koska aina 1600-luvulle asti maailman taiteen kehitys liittyi välittömästi uskonnon eri muotoihin ja sen valtavaan vaikutukseen. Antiikin taide perustui mytologiaan (samoin kuin pakanauskonto); lähes koko keskiajan taide oli alistettu kirkolle pientä maallisen taiteen haaraa lukuunottamatta; jopa renessanssin nerokkaat luomukset liittyivät valtaosaltaan uskonnollisiin aiheisiin. Uskonnollisia aiheita on käytetty taiteessa usein myös myöhempinä aikoina.

Kaikki nämä seikat eivät suinkaan ole ristiriidassa sen kanssa, että uskonnon ja taiteen ideologiat ovat luonteeltaan vastakkaisia, ne vain täytyy selvittää oikealla tavalla. Miksi taide kehittyi vuosisatojen ajan erottamattomasti uskontoon liittyneenä? Tarkastelkaamme eräitä syitä.

Ensinnäkin, esikristillisenä uskontona oli mytologia. Mytologia ei kuitenkaan ollut vain ihmisen avuttomuuden myöntämistä luonnonvoimien edessä, se merkitsi myös elämästä saadun aineiston ensimmäistä taiteellista muokkausta ihmisen mielikuvituksessa. Mytologia oli paitsi uskontoa myös ilmausta historiallisen kehityksen alkuvaiheita elävien kansojen taiteellisesta luomistyöstä. Marx kutsui mytologiaa antiikin taiteen pohjaksi ja arsenaaliksi. Taide ei nojautunut mytologiaan siksi, että uskonto olisi ruokkinut taidetta, vaan siksi että mytologiaan sisältyi uskonnollisiin käsityksiin erottamattomasti liittyneenä myös laajalti uskonnon ulkopuolista aineistoa. Kristillinen mytologia esitti tietyn aikaa vastaavaa osaa taiteen kehityksessä.

Toiseksi, se että taide kehittyi uskonnon sisällä pitkän historiallisen ajanjakson aikana, johtuu kirkon poliittisesta herruudesta. Keskiajalla kirkko alisti valtaansa kaikki yhteiskuntasuhteet ja valvoi niitä. Uskonnollisen maailmankatsomuksen vaikutus tuntui erittäin voimakkaana koko yhteiskuntaelämässä. Edistykselliset tiedemiehet ja ajattelijat taistelivat kirkon herruutta, uskonnollista skolastiikkaa ja dogmaattisuutta vastaan, mutta taistelua käytiin myös taiteen rintamalla. Kuitenkin kirkon herruus kahlitsi taidetta, ja sen kehitysmahdollisuudet olivat varsin rajalliset uskonnon, kirkon tilausten ja kirkon valvonnan ulkopuolella. Kun renessanssin aikana taide alkoi heijastaa uusia aatteita ja maailmankäsityksiä, sai siinä jalansijan humaaninen, antiklerikaalinen ja uskonnonvastainen elementti.

Tämänkin taiteen kehitys oli valtaosaltaan sidoksissa uskontoon, mutta sen suuri voima, pysyvä merkitsevyys ja nerokkuus ei suinkaan johdu sille luonteenomaisesta uskonnollisesta sävystä, vaan siihen sisältyvästä elämän totuudesta. Ludwig Feuerbach on todennut osuvasti, ettei kirkkoja rakennettu jumalallisuuden, vaan arkkitehtuurin kunniaksi — tämä voidaan perustellusti ulottaa taiteeseen kokonaisuudessaan. On aivan ilmeistä, että lukuisat »pyhät perheet», »pyhät ehtoolliset», »ristiltäotot» ja muut raamatulliset aiheet ovat renessanssin taiteessa vain ulkokuori, ne tarjosivat syyn ilon ja onnen, kivun ja kärsimyksen, ihmiselämän valoisten ja murheellisten puolien ilmaisemiseen.

Nuoren vallankumouksellisen porvariston taistelu uskontoa ja kirkkoa vastaan vaikutti erittäin myönteisesti myös taiteen kehitykseen. 1600-lukuun mennessä taide vapautui lähes täydellisesti uskonnollis-mytologisesta verhostaan ja alkoi kuvata todellisuutta turvautumatta mytologisiin allegorioihin. Tämä laajensi tavattomasti taiteen mahdollisuuksia kuvata elämän ilmiöitä.

Taiteen ja uskonnon välinen yhteys on tosin säilynyt myöhempinäkin aikoina eräissä taidesuuntauksissa ja erillisten taiteilijoiden tuotannossa, mutta sen merkitys on aivan toinen. Uudemman ajan taiteessa on uskontoon turvautuminen aina vaikuttanut enemmän tai vähemmän kielteisesti luomistyöhön toisin kuin varhaisaikojen taiteessa, joka olemassaolonsa alkuaikoina ammensi uskonnollisesta tajunnasta vain siihen sisältyviä taiteen ainek-

sia, tai renessanssiajan taiteessa, joka lainasi uskonnolta aiheensa, mutta jonka sisältö oli maallista.

Jopa nerokkaiden taiteilijoiden, esimerkiksi Tolstoin tai Dostojevskin, tuotannon ne puolet, jotka liittyvät uskonnolliseen etsintään ja pyrkimyksiin löytää ratkaisu elämän ristiriitoihin ja ihmiskunnan kärsimyksiin uskonnon alueelta, ovat kaikkein heikoimpia ja todistavat taiteilijan voimattomuutta tiettyjen yhteiskunnallisten tai eettisten ongelmien edessä; useimmiten ne ovat myös johtaneet taiteellisiin epäonnistumisiin. Tolstoin nerokkaimpien romaanien ja kertomusten ja sellaisten hänen kertomustensa kuten *Mistä ihmiset elävät* ja *Paljonko ihminen tarvitsee maata* välillä on huikea ero: suuren kirjailijan uskonnollista etsintää heijastavat kertomukset jäävät selvästi jälkeen jopa taiteellisessakin mielessä. Näissäkin kertomuksissa ilmenee Tolstoin lahjakkuus, mutta se ei ole yhtä kirkas, se ei loista monitahoisuudellaan eikä sillä ole samanlaista vetovoimaa kuin teoksissa, joissa mahtava taiteilija on voittanut saarnaajan.

Realismi — taidekulttuurin valtavin saavutus — ei sovi yhteen uskonnon kanssa. Objektiivisen todellisuuden oleellisten puolten ja virtausten paljastaminen ja niiden kuvaaminen taiteessa ei periaatteessa sovi yhteen minkään uskon kanssa.

Tosin on muistettava, ettei realistisen taiteen ja uskonnollisen tajunnan erisuuntaisuus sulje pois myyttien ja uskonnollisten hahmojen sekä aiheiden käyttämismahdollisuutta meidänkin aikanamme, silloin kun taiteen kautta tapahtuva todellisuuden esittäminen sitä vaatii. Realismiin pitäytyvä suurenmoinen meksikolainen taiteilija José Clemente Orozco, Diego Riveran ja David Siqueirosin työtoveri, on tehnyt perinteellisesti raamatullisaiheisen taulun — *Kristus särkee ristinsä.* Mutta taulussa ei näy Kristusta sen enempää kuin muutakaan jumalaa. Tavasta, jolla Kristus pitelee kirvestä ja jolla hän sitä käyttää, käy ilmi, että hän on elävä ja voimakasrakenteinen ihminen, joka edustaa täysin maallista voimaa.

Tämä ei ole yksittäinen tapaus. Vanha antiikin myytti kentaurista amerikkalaisen John Updiken samannimisessä romaanissa ei mitenkään estänyt kirjailijaa kuvaamasta elätotuudenmukaisesti porvarillisen nyky-yhteiskunnan elämäntapoja, elinolosuhteita ja jopa yhteiskunnallisia suhteita; se päinvastoin rikastutti hänen sävyasteikkoaan.

Kirkollisen musiikin tuoma esteettinen nautinto ei enää johdu siihen sisältyvistä uskonnollis-kirkollisista aiheista, joista kuulijoilla ei ehkä enää ole minkäänlaista käsitystä, vaan sen syvällisestä vaikutuksesta ihmissielussa elävään kauneuden tunteeseen. Suuri realistinen taide ei lujita uskontoa, vaan murskaa sen.

1. KUVA — ESTETIIKAN PERUSKATEGORIA[1]

Taide on todellisuuden kuvallista uudelleenluomista — tämä on eräs marxilaisen estetiikan perusajatuksista. Taiteen määritteleminen kuvina tapahtuvaksi ajatteluksi ei tosin anna tyhjentävää vastausta kysymykseen taiteellisen luomistyön erityisluonteesta, mutta paljastaa sen olemukseen tunkeutuen luovuuden tärkeimmän ominaispiirteen ja koskettaa sen luonteen perusteita. Taidekuvan luonteen ja sen kaikkein olennaisimpien ominaisuuksien selvittely liittyy suuressa määrin kysymykseen taiteen paikasta ja roolista yhteiskunnan elämässä.

Taidekuvaa koskevan teorian filosofisen perustan muodostaa marxilais-leniniläinen tietoteoria. Lähtökohtana taidekuvan olemuksen tarkastelussa pidämme heijastusteoriaa, jonka mukaan ihmisen tajunta kokonaisuudessaan on kuva meitä ympäröivästä todellisuudesta, subjektiivinen kuva objektiivisesta maailmasta. Leninin heijastusteoria paljastaa paitsi inhimillisen tietämyksen yleiset lainalaisuudet myös ne spesifiset lait, joiden mukaan taide luo uudelleen todellisuutta.

Kuva-käsitteen filosofinen tarkastelu ei kuitenkaan ole samaa kuin sen ymmärtäminen esteettisesti.

Dialektisen materialismin tietoteoriassa kuva-käsitettä käytetään tunnetusti laajassa gnoseologisessa merkityksessä. Heijastusteorian kannalta kuva on yhtä kuin kopio,

[1] — Kuva — venäjäksi »obraz», voidaan suomentaa myös »hahmo». Tässä teoksessa »hudožestvennyi obraz» (sananmukaisesti »taiteellinen kuva/hahmo») on suomennettu »taidekuva» ja vain joissakin tapauksissa, kun se suomen kielen kannalta on ehdottomasti luontevinta, se on suomennettu sanalla »hahmo». »Obraz» käännetään saksaksi sanoilla »Gestalt», »Figur», »Erscheinung» ja »Bild», englanniksi »image».— *Käänt. huom.*

henkinen valokuva todellisuudesta. Filosofi tarkoittaa kuva-käsitteellä ennen muuta psyykistä heijastumaa meitä ympäröivästä ulkomaailmasta. Mitkä tahansa psyykkisen elämän ilmentymät — aistimukset, havainnot, käsitykset jne. — ovat gnoseologisesti tarkasteltuina kuvia. Ja koska taidekuvat ovat myös tietty todellisuuden heijastumisen muoto, pätee täysin niiden filosofisen luonteen määrittelemiseen luonnehdinta »subjektiivinen kuva objektiivisesta maailmasta».

Mutta taidekuvan teorian kannalta tämä määritelmä toimii ainoastaan lähtökohtana, sillä kuva-käsitteen esteettisen sisällön suhde filosofiseen sisältöön on sama kuin erityisen suhde yleiseen. Taidekuva ei ankarammassa mielessä ole pelkästään gnoseologinen, vaan myös esteettinen kategoria. Kysymyshän ei ole vain kuvallisen ajattelun johdettavuudesta, vaan siitä, että paljastetaan todellisuuden taiteellisen heijastumisen erikoislaatu ja kuvallisen ja käsitteellisen ajattelun erot. Toisin kuin filosofia ei estetiikka pyri selvittämään, mikä lähentää taidekuvaa muihin tajunnan kategorioihin — käsitteisiin, arvostelmiin jne. — vaan se tutkii sitä, mikä erottaa sen niistä.

Taidekuva-käsitettä ei tule yhdistää kuva-sanan laajempaan käyttötapaan tavallisessa puhekielessä eikä myöskään taiteen kuvallisen järjestelmän detaljeihin tai keinoihin, taiteen kuvaamis- ja ilmaisukeinoihin. Esimerkiksi metafora on erityisellä paikalla taiteen eri ilmaisukeinojen joukossa ja sitäkin kutsutaan usein kuvaksi. Mutta metafora ja taidekuva ovat eri asioita. Metafora on kielikuva, eräs vertauskuvan laji tai kuvaannollista puhetta erittäin laajassa merkityksessä, mutta se ei ole samaa kuin taidekuva.

Kuva-käsitettä käytetään usein myös hyvin suppeassa merkityksessä. Kuva käsitetään kuvalliseksi ilmaisuksi, johon sisältyy kuvaannollinen merkitys. Useisiin kaikkein tavallisimpiin sanayhdistelmiin tai kuvallisiin ilmaisuihin, vaikkapa sanontoihin »aurinko nousee» tai »tähti putosi» sisältyy kuvallista ainesta, ja esimerkiksi runoilijan säkeessä »sielussani ei ole ainuttakaan harmaata hiusta» on kysymys valmiista kuvallisesta käsitteestä. Nämä esimerkit kuvallisesta puheesta ovat kuitenkin taidekuvaa suppeampia.

Terminologian kannalta on myös tärkeätä tehdä ero

kuva- ja kuvaaminen-käsitteiden välillä. *Kuva on ideaalinen esitys objektiivisesta maailmasta, taiteellinen kuva todellisuudesta, kuva joka elää taiteilijan tajunnassa ja jonka lukija, katsoja ja kuulija vastaanottaa. Kuvaaminen on taiteellisen ajatuksen objektivointia, sen aineellistamista. Kuvaaminen on kuvan realisoimista taiteen materiaaliin ja tekee mahdolliseksi sen aistimellisen vastaanottamisen.*

Tietenkään ei kuvallista ajattelua tule nähdä muille inhimillisen tajunnan muodoille ehdottoman vastakkaiseksi aivan samoin kuin taidetta ei saa erottaa tieteestä ja muista elämän tiedostamisen muodoista. Kuvallisen heijastumisen synty liittyy kiinteästi inhimilliselle tajunnalle ominaiseen kykyyn arvioida kokonaisuutta sen osan perusteella, tunkeutua yleiseen yksityisen kautta ja havaita yleisiä lainalaisuuksia konkreettisista ilmiöistä. Tämä kyky luovaan ajatteluun perustuu siihen, että elämässäkin kaikki yleinen sisältyy tavalla tai toisella erityiseen ja kaikkeen erityiseen sisältyy yleisen osanen.

Koska taidekuva on todellisuuden heijastumisen erityismuoto, tiedostamisen yleiset lainalaisuudet vaikuttavat sen muovautumiseen ja olemukseen. Mutta nämä lainalaisuudet ilmenevät spesifisessä muodossaan. Meidän on tässä yhteydessä palattava uudelleen heijastusteoriaan.

Lenin totesi ihmisen tiedostavan objektiivista maailmaa siten, että hän siirtyy elävästä havainnoimisesta abstraktiin ajatteluun ja siitä käytännön toimintaan. Tätä ajatusta voi soveltaa sekä tieteellis-teoreettiseen tiedostamiseen että todellisuuden omaksumiseen taiteen kautta. Kuitenkin tieteellis-teoreettisessa tiedostamisessa totuuteen päästään itsenäisesti eri vaiheiden kautta ja yleistyksistä puuttuu »aistimellinen aines», kun taas taidekuvassa elävälle havainnoimiselle ja abstraktille ajattelulle ominaiset tiedostamisen piirteet liittyvät erottamattomasti toisiinsa. Samalla taidekuva eroaa kuitenkin olennaisesti sekä pelkästä havainnoimisesta että abstraktisesta ajattelusta.

Taidekuva eroaa tieteellisen ajattelun kategorioista — käsitteistä, arvostelmista, päätelmistä jne.— siten että se on välitön ja elävä. Taidekuva eroaa olennaisesti myös elävän havainnoimisen kategorioista — aistimuksista, havainnoista ja käsityksistä — siksi ettei se vain heijasta

välittömästi elämän faktoja, vaan myös tekee niistä spesifiset yleistyksensä, tunkeutuu niiden olemukseen ja paljastaa niiden syvällisen sisäisen merkityksen. Kuvaan yhdistyy taiteessa empiirisen tarkkailun ja abstrahoinnin piirteitä, muttei se kuitenkaan ole vain niiden mekaaninen yhdistelmä. Taiteellisesta ajattelusta tulee taiteellista yleistystä juuri siksi, että analyysi, synteesi ja abstrahointi ilmenevät taiteellisessa ajattelussa aivan erityisellä tavalla.

Elävän havainnoimisen ja abstraktin ajattelun piirteet yhdistyvät siis taidekuvassa, mutta sen olemus on erilainen kuin kummankin näiden tiedostamisen asteen olemus. *Taidekuva on konkreettisesti aistittavassa ja esteettisesti merkityksellisessä muodossa välittyvä ehyt ja viimeistelty luonnehdinta jostain elämän ilmiöstä, luonnehdinta joka on verrattavissa taideteoksen taiteelliseen ideaan.*[1] Vaikka sanommekin »ehyt ja viimeistelty» tiedämme varsin hyvin, että klassisesta taiteesta löytyy runsaasti taideteoksia, joissa kuvat eivät välittömästi esiinny viimeistellyssä ja valmiissa muodossa (tästä esimerkkinä vaikkapa Michelangelon *Orja*). Vielä runsaammin löytyy esimerkkejä nykytaiteesta. Eräät esteetikot pitävät viimeistelemättömyyttä, keskeneräistä (non-finito-) ilmaisua eräänlaisena nykyaikaisuuden tunnusmerkkinä. Taiteessa todellakin usein edellytetään, että lukija tai katsoja löytää itse ratkaisun ja kehittelee mielikuvituksessaan itsenäisesti eheämmän kuvan. Ja niinpä silloinkin kun taiteen välittämät kuvat eivät ole valmiita, siis jopa non-finito -tyyppiä edustavissa taideteoksissa, kuvat ovat esteettisessä mielessä ehjiä kuvia elämästä. Kysymys on

[1] Taideteoriassa ei kuvalla tarkoiteta vain elämän heijastumisen spesifistä muotoa, vaan myös tämän heijastuman konkreettista sisältöä: taiteilijan luomaa kuvaa elämästä, hänen kuvaamansa henkilöhahmoa, taideteoksen henkilöä tai jopa koko taideteosta jne. Tässä tapauksessa kuvaksi (suomeksi myös hahmoksi — *käänt. huom.*) voidaan kutsua myös taideteoksessa kuvattua henkilöä — esimerkiksi Grigori Melehovia *Hiljaa virtaa Don* -romaanissa tai Robert Jordania Hemengwayn *Kenelle kellot soivat* -teoksessa, näyttelijän luomaa roolihahmoa (esimerkiksi kuuluisan italialaisen näyttelijän Salvinin luomaa Othello-hahmoa); tässä merkityksessä voidaan myös puhua naisellisuuden kuvasta Botticellin *Madonna*-tauluissa tai elämän tuhoutumisen ja fasismin raakalaismaisuuden kuvasta Picasson *Guernicassa*. Mutta estetiikan tehtävänä ei ole kuvien tutkiminen edellä esitetyssä merkityksessä, vaan kuva-käsitteen olemuksen tarkasteleminen elämän ilmiöistä taiteen kautta tehdyn yleistyksen muotona.

vain siitä, millaisin keinoin kuvat ilmaistaan ja missä määrin kuva edellyttää luovuutta myös vastaanottajalta.

Heijastuuko elämä taiteessa pelkästään taidekuvien muodossa? Eikö taide voi operoida kuvien ohella myös loogisilla käsitteillä, tietyssä määrin jopa korvata kuvat käsitteillä? Tällaista näkemystä puolustetaan yleensä vetoamalla kolmeen argumenttiin: 1) taiteen ja tieteen synteesi on ominaista meidän ajallemme: taide käyttää käsitteitä ja tiede kuvia; 2) suoranainen käsitteiden käytön kieltäminen taiteessa merkitsee ajattelun mahdollisuuden kieltämistä taiteilijalta; 3) on mahdollista luetella useitakin teoksia, joista löytyy kuvien ohella myös runsaasti suoranaisia käsitteitä.

Edellä esitetyt väitteet ovat kuitenkin aivan kestämättömiä.

Ensinnäkin tieteen ja taiteen synteesi ei suinkaan johda siihen, että jompikumpi niistä menettää ominaislaatunsa. Tieteen ja taiteen lähentyminen tapahtuu niiden tiedostavan sisällön eikä suinkaan jommankumman ajattelun muodon toiseen sulautumisen pohjalta. Tosin tiedemiehet turvautuvat usein kuviin ajatustensa havainnollistamiseksi tai niiden esittämiseksi helppotajuisemmassa tai emotionaalisessa muodossa, mutta tämä ei johda käsitteiden korvaamiseen kuvilla. Sehän olisi osoitus tiedemiehen heikkoudesta, hänen kyvyttömyydestään abstraktiin ajatteluun. Toisaalta taas eräissä taiteissa — esimerkiksi kirjallisuudessa — taidekuville voi olla ominaista käsitemäinen tarkkuus, tai niihin voi sisältyä käsitteitä detaljeina, joista nämä kuvat koostuvat. Nämä käsitteet eivät kuitenkaan ole taideteoksessa itsenäisessä asemassa. Ne eivät voi korvata kuvia. Jos näin tapahtuu, on se aina osoitus taiteilijan lahjakkuuden puutteesta tai epäonnistumisesta.

Toiseksi, taiteen erikoislaatua ei suinkaan voida määritellä ajattelun puuttumisena. Kaikkein kiinnostavinta ja merkittävintä taiteessa on taiteilijan luova ajatus. Taiteilija ajattelee aina, mutta se on erikoislaatuista ajattelua, luonteeltaan kuvallista eikä siis käsitteellistä. Tietenkin taiteilija ajattelee myös käsitteillä, mutta luomisprosessin tulos on aina kuva.

Ja lopuksi todettakoon, että taideteokset, joissa elämä heijastuu käsitteinä kuvien asemesta ovat taiteellisesti heikkoja. »Jos taiteilijan on ilmaistava teoksensa idea

abstrakteina kaavioina, eikä taideteoksen aatteellinen sisältö ilmene asianmukaisesti ja riittävän kirkkaasti kuvien sisällä vaan kuvien ohella, hänen teoksensa ei ole taiteellinen» — näin on asian ilmaissut kuuluisa neuvostoliittolainen psykologi S. Rubinstein. Kuvien ja käsitteiden sekaannus johtaa usein retoriikkaan, taideteosten muuttumiseen aatteiden illustraatioiksi ja niiden aatteellis-emotionaalisen voiman heikkenemiseen. Taide luo todellisuutta uudelleen kuvina — aina ja vain kuvina.

Belinski oli oikeassa sanoessaan: »Kenellä ei ole luovan mielikuvituksen lahjaa, joka pystyy muuttamaan ideat kuviksi, kuka ei pysty ajattelemaan, järkeilemään ja tuntemaan kuvilla, sitä eivät auta runoilijaksi järki, tunne, vakaumusten tai uskomusten voima eikä viisaasti historiallisen ja nykyaikaisen sisällön rikkaus.»

2. TYYPILLINEN JA YKSIPUOLINEN

Olennaista taidekuvassa on sen tietty yksilöllisyys. Tämä ajatus sisältyy Belinskin kuuluisaan lausahdukseen, jonka mukaan taiteilija ei puhu syllogismeilla kuten tiedemies, vaan hän luo uudelleen todellisuutta elävinä kuvina. Taide johdattaa vastaanottajansa yhteen elämän konkreettisten tosiasioiden, tapahtumien ja elämysten kanssa. Jokainen taidekuva on joko konkreettinen kuvaus joistakin todellisuuden ilmiöistä tai ihmisen hengenelämän tapahtumista tai molempia yhdessä.

Taidekuva ei tällöin esitä vain määrättyjä yksilöllisiä piirteitä jostain elämän ilmiöstä tai ilmiöryhmästä, vaan se paljastaa niiden pohjana olevat yleiset olennaiset piirteet ja lainalaisuudet. Nämä todellisuuden olennaiset piirteet ja lainalaisuudet paljastuvat taidekuvassa eri tavalla kuin loogisessa käsitteessä. Tiede heijastaa elämän olemusta »puhtaassa muodossa», se löytää lainalaisuuksia ja muotoilee niitä. Taide taas ei kuvaa elämän lakeja sellaisinaan, vaan elämän konkreettisia ja lainmukaisia prosesseja ja ilmiöitä.

Kun taiteilija haluaa ilmaista oman käsityksensä sankarillisuudesta, hän ei ryhdy analysoimaan sankarilli-

suus-käsitettä ja esittämään loogisia perusteluja sen luonteesta. Hän näyttää meille Akhilleuksen tai Prometheuksen, joka varasti jumalilta tulen tehdäkseen maailman ihmiset onnellisiksi. Tai sitten hän veistää kivestä Davidin — näin teki Michelangelo ja ilmaisi samalla renessanssin aikakauden humanistien ihanteen taiteessa ja elämässä. Tai sitten hän luo Tšapajevin, Kortšaginin tai Tjorkinin kaltaisia reaalisesti tunnistettavia hahmoja.

Lenin on huomauttanut, että ilmiö on tietyssä mielessä lakia rikkaampi. Mitä tämä merkitsee? Ilmiö on lakia rikkaampi siinä mielessä, että se on konkreettis-individuaalinen, sillä on useita yksittäisiä ja erityisiä pelkästään sille ominaisia piirteitä. Laki taas heijastaa vain yleisiä ja olennaisia puolia, jotka ovat ominaisia koko ilmiöryhmälle. Taiteellisessa kuvassa heijastuukin kunkin kuvatun ilmiön konkreettisesti aistittava täyteläisyys, sen yksilöllinen rikkaus.

Kuvan yksilöllisyys saa sen muistuttamaan tietyllä tavalla konkreettisia elämän ilmiöitä. Mutta yksilöllinen taiteessa ja yksityinen elämässä eivät ole yhteneviä käsitteitä. Elämän ja taiteen faktojen välillä on syvä laadullinen ero. Mutta minkälainen ero?

Jokaiseen elämän tapahtumaan ja faktaan sisältyy aina suuri joukko eri puolia — välttämätön ja satunnainen, lainmukainen ja yksityinen, yleinen ja erikoinen, sisäinen ja ulkoinen jne. Nämä eri puolet sulautuvat missä tahansa ilmiössä niin kiinteästi toisiinsa, että niiden eritteleminen on usein tavattoman vaikeaa. Se mikä on olennaista jossain ilmiössä, on usein piilossa monen peitteen alla, ja ne estävät ihmistä tunkeutumasta häntä kiinnostavan kohteen olemukseen. Marx huomautti, että tiedostamisen vaikeus johtuu juuri siitä, ettei ilmiön olemus ole sen pinnalla.

Tähän vaikeuteen törmää paitsi tieteellisen tutkimuksen myös taiteellisen löydön, taidekuvan, tekemisessä. Taiteilija ei tee lukijaa, katsojaa tai kuulijaa millään tavoin rikkaammaksi, jos hän siirtää kankaalle elämän faktat sellaisina kuin ne todellisuudessa ovat, jos hän kopioi niitä koneellisesti eikä pysty luomaan elävää kuvaa. Silloinhan ei ole tarvetta hakeutua taiteen pariin, elämän faktat riittävät ihmiselle.

Taiteilijan taltta ilmaisee käden elämää, kipsikopio taas muuttaa käden kuolleeksi ruumiiksi, Balzac on huo-

mauttanut. Välttääkseen tällaista kuollutta heijastamista taiteilija valikoi. Todellista realistista taidetta edustavissa teoksissa ei ole mitään sellaista, mitä niissä ei voisi olla, kun taas missä tahansa elävän elämän faktassa yhdistyvät olennaiset ja epäolennaiset puolet. Taiteilija ikään kuin »vapauttaa» häntä kiinnostavan ilmiön sen olemusta hämärtävistä epäolennaisuuksista ja satunnaisuuksista. Hän luo uudelleen elämän ilmiön kaikkein luonteenomaisimmat piirteet, joissa heijastuu sen »elävä sielu», eikä siis kuvaa elämän ilmiötä koko sen reaalisessa täyteläisyydessä. Mitä lahjakkaampi taiteilija on, sitä ankarampi hän on elämästä ottamansa aiheiston valinnassa. Mitä lahjattomampi hän on, sitä enemmän hänen teoksistaan löytyy tarpeettomia ja ylimääräisiä yksityiskohtia.

Ulkomaisessa esteettisessä kirjallisuudessa on viime vuosina puhuttu laveasti »elämän virraksi» nimitetystä taiteellisesta tehokeinosta. Ranskalainen elokuvakriitikko Marcel Martin vaatii että elokuvissa on oltava sijaa myös satunnaisille otoksille, (esimerkiksi elokuvassa voi olla joku täysin sivullinen henkilö), on luovuttava perusteellisesti kehitellystä juonesta, johdonmukaisesta ja loogisesta huipentuvasta tapahtumasarjasta jne. Hänen mielestään elokuvat, joiden ohjaaja on luopunut itsesensuuristaan ja joissa kuvataan juonen asemesta elämän vapaata virtaa, ovat totuudenmukaisempia ja vakuuttavampia.

Käytännössä »elämän virta» kuitenkin johtaa siihen, että luovutaan valinnasta ja yleistyksistä, joita ei ole ilman valintaa. Tämä puolestaan merkitsee taiteen aatteellisuuden ja realismin hylkäämistä. Taiteellisen valinnan korvaaminen pelkällä »elämän virran» kuvaamisella johtaa taideteoksen kuvallisen kudoksen särkymiseen.

Todellinen taiteilija luo aina valinnan pohjalta, ja elämän virtakin onnistuneesti käytettynä on vain eräs valinnan tyyppi. Mainion esimerkin tästä tarjoaa Sergei Eisensteinin elokuva *Panssarilaiva Potjomkin:* siinä ei ole juonta sanan tavanomaisessa merkityksessä ja tapahtumien kehitys on tavallaan mielivaltaista, aivan kuin todellisessa elämässä. Voidaan siis sanoa, että elokuva esittää elämän virtaa. Mutta *Panssarilaiva Potjomkin* ei silti ole mosaiikkia. Itse asiassa elokuvan kaikkien episodien välillä vallitsee syvällinen ja lainmukainen side,

ne välittyvät katsojille sellaisissa yhteyksissä, että niistä muodostuu ehyt kuva elämästä ja ihmisluonteista. Elämän virta -vaikutelma on ikään kuin »suunnittelun tulosta», tapahtumat eivät rönsyile, vaan kehittyvät hienovaraisesti suoritetun valikoinnin pohjalta. Kuvan muotoutuminen realistisessa taiteessa alkaa itse asiassa aina valikoinnista.

Valikointi on avuksi taiteilijalle, mutta se synnyttää myös uusia vaikeuksia. Elämässä ilmiöt ovat ehyitä ja ne hajoavat valikoinnin tuloksena. Kaikki ulkokohtainen ja satunnainen häviää ja ilmiö menettää elävän uskottavuutensa. Se ei ole enää reaalinen ilmiö, vaan pikemminkin siitä tehty kaavio. Kukaan ei usko kaavioon, siltä puuttuu vakuuttavuus.

Nyt taiteilijalla on edessään uusi urakka — hänen on tehtävä valikoimansa materiaali taiteellisesti vakuuttavaksi ja uskottavaksi.

Taiteilija muokkaa mielessään elämästä valikoimaansa aineistoa, rikastaa sitä mielikuvituksensa voimalla ja lisää siihen uusia suhteita ja siteitä; luodessaan ehyttä kuvaa hän kasvattaa uudelleen yhteen ilmiön eri piirteitä. Taiteen kuvat eivät ole kopioita elämän tapahtumista: ne ovat taiteilijan mielikuvituksen avulla luotuja uusia faktoja.

Balzacin *Inhimillinen komedia* on totuudenmukainen aikakirja ranskalaisen yhteiskunnan elämästä useiden vuosien ajalta. Balzac sanoikin itse »rouva Ranskan historian» kirjoittaneen hänen romaaninsa; itseään hän nimitti leikillisesti tämän rouvan henkilökohtaiseksi sihteeriksi. Tuhannet ihmiset ovat tunnustaneet itsensä *Inhimillisen komedian* henkilökuvista, vaikka ne kaikki ovatkin Balzacin luomia. Ne muistuttivat esikuviaan, mutta eivät olleet heidän kopioitaan.

Entä Gogolin henkilöt? Belinski on sanonut, ettei elävästä elämästä löydy sellaista Pljuškinia tai Hlestakovia, joita Gogol kuvaa, mutta nämäkin hahmot muistuttavat esikuviaan. Näin on jokaisen realistisen taidekuvan laita. Roberto Rosselinin *Paisà-* ja *Rooma — avoin kaupunki* -elokuvien, Gillo Pontecorvon *Queimadan* ja S. Gerasimovin *Nuoren kaartin* pohjana ovat tunnetusti tositapahtumat, jotka eivät kuitenkaan ole yhteneviä elokuvien tekijöiden luomien taidekuvien kanssa.

Taiteilijan mielikuvitus esittää taiteessa valtavaa osaa; se muuttaa todellisen elämän faktoja ja luo todellisista faktoista ja tilanteista taidekuvia.[1]

Eikö tämä sitten ole ristiriidassa Tšernyševskin tunnetun ajatuksen kanssa, jonka mukaan taide esittää elämää itsensä elämän muodoissa? Tässä ei ole mitään ristiriitaista. Tšernyševski on vain vahvistanut todeksi sen, että taidekuville kuten elämän ilmiöillekin on ominaista aistittava konkreettisuus ja ainutlaatuinen yksilöllisyys. Tästä ei suinkaan pidä tehdä sitä johtopäätöstä, että ulkoisen todenmukaisuuden pitää säilyä välttämättömästi realistisessa kuvassa. Eräissä taiteissa, kuten esimerkiksi määrätyissä musiikin lajeissa, jo tämän taiteen luonne sulkee pois todenmukaisuuden, mutta Tšernyševskin kaavio em. merkityksessä pysyy edelleen voimassa.

Esimerkiksi kansansatujen sankarit, mielikuvitushahmot ja monet romanttisen taiteen hahmot eivät voi esiintyä täydellisen todenmukaisessa muodossa. Taiteilijat turvautuvat sitä paitsi usein tietoiseen ja tahalliseen ulkoisesta todenmukaisuudesta luopumiseen. Esimerkin tästä tarjoavat vaikkapa Goyan groteskit hahmot tai Pariisin Notre Damen paholaisenkuvat. François Rabelaisin *Suuren Gargantuan hirmuinen elämä* on yhtä oivallinen esimerkki todenmukaisuuden tahallisesta hylkäämisestä. Rabelais ei seuraa todellisen elämän muotoja ja tilanteita, mutta tästä huolimatta teos ei ole ristiriidassa sen ajatuksen kanssa, jonka mukaan taide heijastaa elämää itsensä elämän muodoissa.

Taidekuva voi olla realistinen sekä silloin kun se muistuttaa ulkoisesti esikuvaansa, mutta myös silloin kun se ei tee sitä. Mutta se aina heijastaa elämää, vaikkakin tämä heijastuminen ilmenee erityisessä muodossaan kussakin taiteessa ja taidelajissa. Kuten jo totesimme, ei tätä ajatusta tule tulkita vulgaaristi, on vain myönnettävä, että konkreettisesti aistittavan taidekuvan ja todellisen maailman ilmiöiden tietyt tahot ovat toistensa kaltaisia.

Taidekuvan kirkkaus ja ainutlaatuinen yksilöllisyys määräävät suurelta osin sen, miten voimakkaasti taide

---

[1] Sergei Rubinstein on määritellyt mielikuvituksen seuraavasti: »Mielikuvitus on välimatkaa menneeseen kokemukseen, nykyisen muuttamista ja uusien kuvien synnyttämistä tältä pohjalta, kuvien jotka ovat ihmisen luovan toiminnan tuotteita ja esikuvia.»

vaikuttaa ihmiseen. Niissä paljastuu myös taidekuvan tekijän lahjakkuus.

Ja päinvastoin — mikään abstrakti kaavio ja kävelevä periaate tai, Marxin ja Engelsin sanoja lainataksemme, mikään »aatteiden äänitorvi» ei kosketa ihmissielua eikä saa sitä syttymään. Tunnettu neuvostoliittolainen kirjallisuuden tutkija akateemikko Mihail Hraptšenko on sanonut: »Yksilöllinen kirjallisuudessa ei ole mikään objektiivisen täydennys tai lisuke, se ei ole hieno kastike, jossa tarjoillaan jotain olennaista, vaan elämän esteettisen omaksumisen keino, jonka ansiosta maailma voidaan kuvata niin värikkäänä kuin se todellisuudessa on ja ihmiseen suhteutettuna.» Tämä pitää paikkansa minkä tahansa taiteenalan suhteen. Yksilöllistäminen on voimallinen keino, jolla voidaan voittaa kaavamaisuus, retoorisuus ja estää taiteen muuttumisen ideologian popularisoijaksi.

Marx ja Engels totesivat Ferdinand Lassallelle hänen *Franz von Sickingen* -tragediansa johdosta kirjoittamissaan kirjeissä, että taideteoksen henkilöhahmojen tulee olla selkeästi hahmoteltuja, selvästi rajattuja ja toisilleen vastakkaisia. Henkilön persoonallisuus ei saa sulautua pelkäksi periaatteeksi, vaan sen on oltava elävästi ja selvästi kuvattu. He pitivät Lassallen tragedian suurena puutteena sitä, että tämä muutti *»Schillerin tavoin»* henkilönsä »pelkiksi ajanhengen äänitorviksi».[1] Lassallen epäonnistuminen ilmeni Marxin ja Engelsin mukaan siinä, että Ulrich von Hutten, eräs hänen tragediansa henkilöistä, ilmensi pelkästään »innostusta». Marxin mielestä hänet olisi pitänyt kuvata älykkääksi ja pirullisen sukkelasanaiseksi, jollainen hän todellisuudessakin oli. Silloin Hutten ei olisi ollut mikään ikävystyttävä resonoija, vaan elävä ihminen reaalisine ja kiinnostavine luonteen piirteineen.

Tässä mielessä Marx ja Engels vaativatkin Lassallea »shakespearesoimaan» eikä siis »schilleristämään» henkilöitään, siis elävöittämään kuvausta, yksilöllistämään henkilöitä, omaehtoistamaan heidän liikkeitään. Minna Kautskylle kirjoittamassaan kirjeessä Engels luonnehti taideteoksen »tiettyä yksilöllisyyttä». »Jokainen henkilö

---

[1] *Marx—Engels.* Kirjallisuudesta ja taiteesta. Kustannusliike Edistys, Moskova 1974, s. 82.

on tyyppi, mutta myös täysin määrätty yksilö, 'tämä', kuten vanha Hegel asian sanoo.»[1] »Tämä» — siis elävä persoonallisuus, määrätty ihminen, joka on helppo erottaa muiden ihmisten joukosta pelkästään hänelle ominaisten luonteenpiirteiden ansiosta.

Hegel piti Shakespearea ja Goethea suuressa arvossa siksi, että he loivat elämää pursuavia henkilöitä ja moitti oman aikansa näytelmäkirjailijoita ja vanhaa ranskalaisista dramatiikkaa siitä, että se »tyytyi pikemminkin yleisten tyyppien ja intohimojen muodolliseen ja abstraktiin esittelyyn eikä välittänyt luoda todella eläviä yksilöitä».[2]

Taiteellisen lahjakkuuden rajoittuneisuus johtaa väistämättä kaavamaiseen henkilökuvaukseen ja epätarkkaan luonnehdintaan. Tällaisissa taideteoksissa ovat kaikki henkilöt tietyllä tavalla toistensa kaltaisia ja ne voidaan ilman suurempaa haittaa siirtää teoksesta teokseen.

»Katsokaa Balzacia, miten paljon hän on kirjoittanut, ja kuitenkin: onko hänen teoksissaan yhtäkään henkilöä, yhtäkään ihmistä, joka muistuttaisi jollain tavoin toista? Miten käsittämätöntä taidetta onkaan ihmisten kuvaaminen heidän yksilöllisyytensä kaikki sävyt huomioonottaen!» näin Belinski. Leo Tolstoi hallitsi niin ikään tämän käsittämättömän taidon. Hänen *Sota ja rauha* -romaanissaan on yhteensä 550 henkilöä ja jokainen heistä on ainutlaatuinen inhimillinen persoonallisuus. V. I. Lenin kirjoitti kirjeessään Inessa Armandille, että romaanissa — ja tämä voidaan ulottaa koskemaan taidetta kokonaisuudessaan — »asian koko ydin on erillisessä tilanteessa, kyseisten henkilötyyppien luonteiden ja mentaliteetin erittelyssä».[3] Taiteessa yksi ja sama tyyppi, yksi ja sama yhteiskunnallinen olemus voidaan ilmaista mitä erilaisimpien luonteiden kautta.

Mihail Šolohov loi *Aron raivaajissaan* kaksi tyypillistä, mutta ainutlaatuisuudessaan hyvin vahvaa hahmoa — Davydovin ja Nagulnovin. He ovat ytimeltään samanlaisia, heillä on yhteinen päämäärä ja yhteinen elämänkutsumus. Mutta Šolohov on antanut kummallekin heistä yksilöllisiä ominaisuuksia, jollaisia ei ole toisella: omat

---

[1] *Marx — Engels.* Kirjallisuudesta ja taiteesta, s. 69.

[2] *Georg Wilhelm Friedrich Hegel.* Ästhetik, Bd. II, Berlin und Weimar 1965, s. 532.

[3] *V. I. Lenin.* Kirjallisuudesta ja taiteesta. Kustannusliike Edistys, Moskova 1973, s. 239.

luonteensa, tottumuksensa, tapansa, henkilökohtaiset taipumuksensa, ulkomuotonsa jne. Ja vaikka Davydovin ja Nagulnovin elämä romaanissa onkin samanlaista, on heistä kumpikin »tämä» eikä heitä voi sekoittaa toisiinsa. Pienimmätkin tunnusmerkit auttavat lukijaa erottamaan heidät toisistaan. Ja koska he ovat eläviä ihmisiä eivätkä sosiaalisia naamioita, he ovat vaikuttavia ja helposti omaksuttavissa, heidän hahmonsa jäävät lukijan mieleen ja hänen henkiseen maailmaansa. Tietyn yksilöllisyyden ulkopuolella ei ole olemassa täysveristä realistista taidekuvaa, mutta kuten jo edellä totesimme, ei taiteellisen konkreettisuuden luominen ole itsetarkoitus luovassa työssä. Realistinen kuva sisältää yksilöllisessä muodossaan yleistyksen elämän ilmiöistä, se paljastaa niiden sisäisen olemuksen. Kuva ilmentää kokonaisille yhteiskuntaryhmille, -luokille ja kansoille ominaisia piirteitä. Taidekuva paitsi esittää tapahtumia myös paljastaa ilmiöiden luonteen. Kussakin taidekuvista sykkii sen oma elämä, mutta niillä on yhteiset juuret toisen elämän analogisten virtausten kanssa, vaikka ne ilmenevätkin erilaisessa yksilöllisessä muodossa. Taiteilijan tehtävänä on paljastaa nämä juuret.

Tyypillistäminen on realistisessa taiteessa käytetty yleistämisen keino. Belinski näki tyypillistämisen ytimen siinä, että se muuttaa taideteoksen henkilön useamman samaa sukua olevan henkilön edustajaksi. Hänen mukaansa tyypillisten kuvien ja elämän ilmiöiden välillä vallitsee sama suhde kuin suvun ja lajin välillä — jokaiseen tyyppiin keskittyy suvulle ominaisia tunnusmerkkejä, tunnusmerkkejä monista ilmiöistä.

Kuten edellä totesimme, yksilöllinen taiteessa eroaa elävän elämän faktoista siinä, että se kuvaa taiteilijan mielikuvituksen rikastamaa elämää. On kuitenkin kyse enemmästäkin. Yksilöllinen on elämän fakta, jonka taiteilija on »korjaillut» siten, etteivät tarpeettomat yksityiskohdat pääse vaikeuttamaan tärkeimmän ja olennaisimman ymmärtämistä. Yleinen paljastuu yksilöllisessä. Yleinen ja olennainen keskittyvät yksityiseen ja erikoiseen missä tahansa taidekuvassa. Tästä keskittymisestä syntyy tyyppi. Tyypillinen taiteessa syntyy juuri yleistyksen ja yksilöllistämisen ykseydestä. Elämän tosiasioiden konkreettinen ja yksilöllinen muoto muuttuu, kun niitä kuva-

taan taiteessa. Kun tähän muotoon sisältyy yleistys, siitä tulee ainutlaatuinen ja ilmaisullisesti vahva.

> ...Kun ikuisuus on tuokiossa
> ja hiekkajyväsessä Maa,
> maailmat monet kahmalossa
> ja kukka taivaan mahduttaa.
> (William Blake)[1]

Miten tyypillistäminen tapahtuu taiteessa?

Siitä, että elävä elämä ei yleensä anna taiteilijalle valmista aineistoa, joka voitaisiin ilman taiteellista muokkausta sisällyttää taideteokseen, ei seuraa, että elävästä elämästä otettujen kohtausten siirtäminen sellaisinaan taideteokseen ei olisi sallittua. Eräät taiteet ovat luonteeltaan dokumentaarisia ja niiden edellytetään luovan uudelleen elämää sen välittömissä ja todellisissa ilmenemismuodoissa. Näitä ovat dokumenttielokuva, valokuvataide, esseet ja muistelmat, jotka perustuvat nimenomaan elämän tosiseikkojen suoraan uudelleenluomiseen. Näillä taiteenaloilla tehdään niille ominaisten erityiskeinojen avulla vakavia ja syvällisiä yleistyksiä ja tavattoman voimakkaasti vaikuttavia tyypillisiä kuvia elämästä. Kaikkialla maailmassa suurta tunnustusta saanut Mihail Rommin elokuva *Arkipäivän fasismia* on taiteen keinoin tehty tutkimus fasismin psykologiasta: se paljastaa fasismin syyt ja seuraukset ja julistaa sille armottoman tuomionsa. Se on vakuuttava todistus dokumenttielokuvan vaikutuksen voimasta. Sama pätee myös aivan toisenlaiseen taideilmiöön — valokuvamontaašiin. John Heartfieldin tai Žitomirskin fasismin- ja sodanvastaiset valokuvamontaašit eivät edusta pelkkää julkaisujen kuvitusta; ne ovat myös todellisia taideteoksia, jotka tekevät erittäin voimakkaan taiteellisen vaikutuksen.

Dokumentaarisuus on tehokasta taiteessa silloin, kun taiteilija pystyy terävänäköisesti valikoimaan kaikkein opettavaisimmat tosiseikat ja tapahtumat ja esittämään ne tietyissä suhteissa ja lainmukaisissa yhteyksissä. Ihmiset, joilta usein puuttuu kyky nähdä ja kuulla herkästi ja terävästi, saattavat kulkea tavattoman mielenkiintoisten ilmiöiden ohi huomaamatta niitä. Taiteilija eroaakin ei-

---

[1] Tämän säkeen ja runorivit sivuilla 91, 121, 167 on suomentanut Taisto Summanen.— *Toim.*

taiteilijasta siten, että hänellä on kyky havaita elämässä mielenkiintoista ja merkittävää. Ja jos hän huomaa sellaisia seikkoja tai ilmiöitä, jotka valaisevat useita tai vaikkapa vain eräitä olennaisia elämän puolia, voi hän luoda dokumentin keinoin todellisia taidekuvia.

Dokumenttielokuva ja valokuvataide ovat nykyään erottamaton osa taidekulttuuria. Sitä paitsi kysymys todellisuuden dokumentaarisesta uudelleenluomisesta on kiinnostava myös muiden taiteiden kannalta, koska eräitä uutiskuvan luomisen periaatteita ja dokumenttitaiteen keinoja voidaan käyttää ja käytetäänkin eräissä muissa taiteissa, muun muassa dokumenttidraamassa. Lähestymme nyt tavattoman tärkeätä ja olennaista kysymystä dokumentaarisuuden rajoista. 60-luvun jälkipuoliskolla dokumentaarisuus levisi tavattoman laajalle eri taiteisiin. Eräät taiteilijat alkoivat jopa väittää, että dokumentaarinen taide muodostaa vastakohdan kuvitteluun perustuvalle taiteelle, ja pitää ensin mainittua jälkimmäistä parempana. Dokumenttitaiteen ansiona pidettiin sitä, että se perustuu tosiseikkojen ja -tapahtumien seikkaperäiseen uudelleenluomiseen; siksi se on muka erityisen vaikuttavaa ja herättää enemmän luottamusta kuin kuvitteluun perustuva taide. Dokumentaarisuutta pidettiin välistä aivan uutena ilmiönä taiteessa, meidän aikamme tuotteena ja taiteen nykyaikaisuuden erityisenä ilmentymänä. Tähän on esitettävä ainakin kolme vastahuomautusta.

Ensinnäkin dokumentaarisuus ei ole kovinkaan uusi ilmiö taiteellisessa luomistyössä. 1800-luvun venäläisestä kirjallisuudesta löytyy esimerkiksi sellaisia helmiä kuten Herzenin *Menneitä ja mietteitä*. Tämä teos olisi nykyään muodissa olevan luokituksen mukaan kiistattomasti esimerkki dokumenttiproosasta. Ja jos lähtökohtana pidetään sitä, että dokumentaarisuus ilmenee todellisten tapahtumien suorana uudelleenluomisena, voidaan vaikkapa *Ilias* ja *Odysseia* ja — jos niin halutaan — myös Walter Scottin ja Alenxandre Dumasin historialliset romaanit luokitella tämäntyyppisiksi ilmiöiksi.

Toiseksi todettakoon, että dokumentaarisuus muuttuu taiteellisesti merkittäväksi kirjallisuudessa, dramatiikassa, teatterissa ja jopa elokuvataiteessa, jos se noudattaa taiteen lakeja. Niinpä esimerkiksi dokumenttidraama, varsinaisesta näyttämöesityksestä puhumattakaan, on tuskin luokiteltavissa dokumentaariseksi sanan varsinaisessa

merkityksessä. Näytelmäkirjailija voi kyllä kuvata todellisia tapahtumia ja historiallisia henkilöitä, ja näytelmän teksti voi olla pelkästään dokumentteihin perustuvaa, mutta eiköhän konkreettisen materiaalin valinta, teoksen kompositio, tekstin leikkaaminen, dialogien luonne, näytelmän henkilöiden persoonallisuuden kuvaaminen jne. ilmennä taiteilijan mielikuvituksen työtä ja aineiston luovaa käsittelemistä? Lieneekin osuvampaa nimittää sitä tavalliseksi draamaksi tai näyttämöesitykseksi, joka myötäilee taiteen lakeja, mutta rakentuu dokumenttiaineistoon eikä siis dokumenttidraamaksi tai dokumenttiesitykseksi. Kolmanneksi todettakoon, että todellisuuden taiteellinen tajuaminen on taiteellisen luomistyön ehdoton laki, ja se edellyttää ilman muuta, että luovutaan ikävästä ja seikkaperäisestä tosiasioiden luettelemisesta, se edellyttää aina kuvittelua joka joskus voi ilmetä hyvinkin rohkeassa muodossa. Näin tietysti vain silloin, kun se on perusteltua.

Periaatteessa vastakohta-asettelu »mielikuvituksellinen vai dokumentaarinen» on keinotekoinen ja sitä paitsi se saattaa johtaa naturalistisuuteen. Emme halua tällä missään mielessä vähätellä tosiseikkojen suoraan kuvaamiseen perustuvan dokumentaarisen taiteen esteettistä merkitsevyyttä. Mutta kaikissa muissa taiteissa tämäntyyppinen kuvaaminen on vaatimattomassa asemassa. Taiteilija turvautuu paljon useammin esikuviensa luovaan uudelleenarviointiin. Elämän ilmiö saa uuden hahmon, siitä vedetään huolellisesti esiin ne piirteet ja tunnusmerkit, jotka ilmaisevat sen olemusta, ja siihen lisätään muita tarvittavia luonteenpiirteitä. Tämän tuloksena esikuva tai esikuvat muuttuvat tyypiksi. Näin siis tyyppi taiteessa ei ole yhtenevä elämässä olevien prototyyppiensä kanssa. Prototyyppi on kuvauksen lähde, tyyppi on kuva.

Gleb Uspenskin tunnetun *Ojensi*-kertomuksen erään henkilön esikuvana oli Vera Fiegner ja Vsevolod Višnevskin *Optimistisen tragedian* Komissaarin esikuvana oli Larisa Reisner, mutta kumpikaan näistä teoksista ei kuvaa esikuviaan luonnollisessa muodossaan. Näyttelijä Tšerkasovin luomassa professori Poležajevin hahmossa oli piirteitä Timirjazevista ja Bogoljubovin luomassa Šahovin hahmossa piirteitä Kirovista, mutta Poležajev ei ole Timirjazev eikä Šahov ole Kirov. Ne ovat taiteilijan luomuksia, joiden lähteenä olivat reaaliset ihmiset.

Se että kuva ja esikuva muistuttavat toisiaan ei edes muotokuvamaalauksessa merkitse sitä, että ne ovat yhteneviä. Muotokuvamaalarin tehtävänä ei ole pelkkä ihmisen ulkoisen hahmon, vaan myös hänen psykologisten ominaisuuksiensa kuvaaminen. Tästä johtuu se, että muotokuva voi olla enemmän »näköinen» kuin valokuva. Lahjakas muotokuvamaalari — kuten jo Belinski totesi — tuo vahvoin vedoin esiin sen, mikä usein on jäänyt salaisuudeksi kuvattavallekin. Muotokuva paljastaa sen mikä on salaista, ja ulkoiset tunnusmerkit auttavat henkisen elämän ilmentämisessä.

Tämä on perustavaa laatua oleva ero taiteellisen muotokuvan ja tavallisen valokuvan välillä. Taiteilija tutkii ihmiskasvoja ja kuvaa ne sellaisina, kuin ne ovat niinä suhteellisen harvoina hetkinä, jolloin ne todella toimivat henkisen elämän kuvastimena. Taiteilija ei kuvaa ihmistä sellaisena, millainen hän usein on, vaan sellaisena, millainen hän voi olla tai hänen tulisi olla silloin, kun hänen luonteenomainen olemuksensa ilmenee hänestä keskittyneesti. Valokuva taas vangitsee ihmisen aivan satunnaisissa tilanteissa, ja siksi se — kuten Dostojevski on osuvasti huomauttanut — kuvaa hänet sellaisena, millainen hän on ehkä vain hetkellisesti. Ja onhan mahdollista, että joinakin hetkinä Napoleon saattaisi näyttää tyhmältä ja Bismarck lempeältä.

Reaalisiin prototyyppeihin nojautuva tyypillistäminen edellyttää tunkeutumista esikuvaan eikä vain usein täysin satunnaisesti toisiinsa liittyvien ulkoisten tahojen ja tunnusmerkkien kuvaamista.

Tyypillistäminen ei kuitenkaan koske pelkästään olemassaolevia esikuvia. Useimmiten taiteilija erittelee samansukuisten ilmiöiden tai tietyn yhteiskuntaryhmän olennaisimmat piirteet ja tunnusmerkit, tekee niistä omat yleistyksensä ja luo ne uudeksi ehyeksi elämän kuvaksi tai aivan uudeksi yksilöllistetyksi ihmisluonteeksi. Gorki on sanonut, että taidekuva luodaan abstrahoinnin ja konkretisoinnin lakien mukaan. Useampien sankareiden luonteenomaisimmat uroteot »abstrahoidaan» — siis erotellaan — ja sitten nämä piirteet »konkretisoidaan» — yleistetään — yhdessä sankarissa, vaikkapa Herkuleessa tai rjazanilaisessa musikassa Ilja Murometsissa. Tai sitten erotellaan jokaisen kauppiaan, aatelismiehen tai musikan luonteenomaisimmat piirteet ja yleistetään ne yhdessä

kauppiaassa, aatelismiehessä tai musikassa. Näin syntyy »kirjallinen tyyppi».

Belinski luonnehti tätä taidekuvan erityispiirrettä nimittämällä tyyppiä »tutuksi tuntemattomaksi». »Tuttu» se on siksi, että se edustaa tavallisen elämän ilmiöissä tavattavia piirteitä ja tunnusmerkkejä; »tuntematon» se on siksi, että ne keskittyvät siinä uuteen yksilölliseen henkilöön tai uuteen elämän kuvaan, joka on luomistyön tulos.

Taidekuva on kuin suppea kertomus samanaikaisesti monesta elämästä. Se kuvaa yhtä tilannetta ja samalla loputonta määrää vastaavanlaisia tilanteita. Se kuvaa yhtä konkreettista persoonallisuutta, mutta siihen sisältyy suuri määrä todellisesta elämästä tavattavia henkilöitä.

Edellä totesimme yksilöllistämisen suojelevan taiteilijaa kaavamaisuudelta ja opettavaisuudelta. Voimme lisätä tähän, että tyypillistäminen varjelee taiteilijaa sortumasta naturalistiseen valokuvamaisuuteen. Belinski on sanonut: »Eräs luovan omaperäisyyden tai pikemminkin luomistyön selvimmistä tunnusmerkeistä on tyypillisyys.., joka on tekijän puumerkki. Todella lahjakkaan taiteilijan teoksessa jokainen henkilö on tyyppi...» Tyypillistämisen syvyys on taiteilijan realistisen kypsyyden paras osoitin. Realismi on sitä syvällisempää mitä tyypillisempiä ovat taiteilijan luomat taidekuvat.

3. OBJEKTIIVINEN JA SUBJEKTIIVINEN

Taidekuvaan sisältyy objektiivisen ja subjektiivisen elimellinen yhteys. Objektiivisella kuvassa tarkoitetaan sitä, mikä on välittömästi peräisin todellisuudesta; subjektiivisella taas sitä, mikä kuvassa on peräisin taiteilijan luovasta ajattelusta. Todellisuudesta otetut ilmiöt, kuvat elämästä, henkilöt, konfliktit, olosuhteet, ihmisen henkinen maailma — siis kaikki, mikä on olemassa taiteilijan tajunnan ulkopuolella — on objektiivista. Subjektiivisia taas ovat taiteilijan elämykset ja ajatukset, hänen suhteensa kuvattaviin ilmiöihin, hänen tapansa arvottaa niitä ja nähdä ne. Taidekuva ei ole pelkästään heijastusta eräistä elämän osasista; se on tietyssä mielessä myös eräänlainen taiteilijan omakuva. Kuvan takana on aina sen tekijä. Subjektiivisuus osoittaa taiteilijan omaperäisyyden ja ainutkertaisuuden.

Realismista poikkeaminen taidekuvassa voi ilmetä sekä objektiivisen laiminlyömisenä että subjektiivisen vähättelynä. Objektiivisen vääristeleminen ja haluttomuus tai kyvyttömyys välittää elämästä saatuun aineistoon sisältyvää logiikkaa johtaa erilaisiin formalismin ilmentymiin. Jos tekijän subjektiivinen asenne on ilmaistu heikosti tai se puuttuu kokonaan, on tuloksena pelkkää naturalistista faktojen kirjaamista. Molemmissa tapauksissa kuva tuhoutuu ja sen aatteellis-esteettinen merkitys häviää tai heikkenee.

Formalistinen estetiikka on esittänyt materialistisen heijastusteorian vastakohdaksi ajatuksen, jonka mukaan taide ei ole elämän heijastumista, vaan taiteilijan itseilmaisua. Tämä näkemys ilmeni äärimmäisessä muodossaan dekadenttien estetiikassa; hehän julistivat taiteen täydellistä riippumattomuutta elämästä ja kuvallisen ajattelun ehdotonta itsenäisyyttä.

Materialistisessa estetiikassa kiistetään jyrkästi tämä subjektiivis-idealistinen taidetulkinta. Taidekuva ei ole pelkkää »itseilmaisua» eikä ulkoisesta maailmasta riippumatonta taiteilijan »tajunnan virtaa», vaan ennen muuta taiteellisesti uudelleen luotu kuva objektiivisesta elämästä. Mutta on aivan ymmärrettävää, että taideteoksen sisältöön kuuluu myös taiteilijan itseilmaisu, ilman sitä olisi mieletöntä ajatellakaan taidetta. Sitä paitsi taideteokseen sisältyy usein myös omaelämäkerrallisia aineksia. Mutta tämä ei merkitse sitä, että taideteoksen yhteiskunnallinen merkitys ja sisältö rajoittuisivat pelkästään niihin. Tällainen näkökanta rajoittaa ja köyhdyttää ja itse asiassa jopa vääristää taideteoksen olemusta. Eräät kriitikot samaistivat kuuluisan $8^1/_2$-elokuvan päähenkilön Guido Anselmin elokuvan tekijään Federico Felliniin. Tietenkin elokuvassa on runsaasti yhtymäkohtia Fellinin elämään, ja todennäköisesti elokuvaa voidaan pitää eräänlaisena ripityksenä. Mutta Fellini on aivan oikeassa vastustaessaan tekijän ja teoksen sankarin samaistamista toisiinsa. Elokuvan aatteellis-esteettinen merkitsevyys johtuu siitä, että siinä on ilmaistu paljon yleisempi sisältö ja siinä paljastetaan tekijöitä, jotka repivät ja kiusaavat ristiriitaisen maailmankatsomuksen rajoittamaa taiteilijaa. Elokuva on syvällinen osoitus henkisestä kriisistä, joka ennemmin tai myöhemmin koittaa jokaisen rehellisen taiteilijan kohdalla, kun hän joutuu tekemään

työtään ristiriitaisessa ja epäinhimillisessä yhteiskunnassa. Mutta se mikä tässä elokuvassa on arvokasta, on tietenkin tulosta Fellinin kyvystä yleistää elämän tärkeitä ilmiöitä, laajentaa kokemuksiaan ja esittää yleisiä ongelmia. Kriitikko, joka selittää elokuvan *8½* koko sisällön vain ohjaajan helkilökohtaiseksi ripitykseksi, tekee huonon palveluksen niin taiteilijalle kuin katsojallekin.

Taiteilijan maailmankatsomus on se tekijä, joka ensisijaisesti määrää taiteilijan subjektiivisuuden, hänen aatteellis-esteettisen näkemyksensä ja hänen luovan aktiviteettinsa. Viime kädessä taiteilijan subjektiivisuus on hänen aikakautensa, yhteiskunnan sosiaalirakenteen, tiettyjen psyykisten ominaisuuksien ja ideologian tuote. Taiteilijan maailmankatsomus saa esteettisen tulkintansa hänen subjektiivisuudessaan.

Lahjakkaat taiteilijat luovat aina eri tavoin. Niinpä Puškin säilytti *Kivisessä vieraassaan* vain muutamia piirteitä maailmankirjallisuuden useissa nerokkaissa teoksissa kehitellystä kuuluisasta Don Juan -legendasta, ja loi aivan uuden ja omaperäisen hahmon. Aivan toisin kuin esimerkiksi Molière, joka on kirjoittanut Don Juan -aiheesta satiirisen komedian, Puškin loi samasta aiheesta tragedian, jonka sankari edustaa ihmisen ikuista, mutta toteutumatonta pyrkimystä kauneuteen. Tarkastelkaamme toista esimerkkiä. Anna Pavlova ja Galina Ulanova ovat molemmat kuuluisia venäläisiä ballerinoja. Molemmat ovat esittäneet Saint-Saënsin *Kuolevaa joutsenta.* Mutta Pavlovan tanssi ilmensi perikatoa, kuolemaa ja lopun väistämättömyyttä, kun taas Ulanova vastustaa kuolemaa, taistelee sitä vastaan ja puolustaa elämää. Eikö tämä ole selitettävissä sillä, että heidän elämänasenteensa ovat erilaisia?

Englantilainen teatterikriitikko Harold Hobson kirjoitti Sunday Times -lehteen arvostelun Moskovan Taiteellisen Teatterin teatterivierailusta Lontooseen v. 1958 ja sen esittämästä *Kirsikkapuistosta* otsikolla *Puutarha täydessä kukassa.* Hänen mielestään tämän näytelmän englantilaisissa esityksissä on valiteltu vanhan häviämistä, kun taas neuvostoliittolaisessa esityksessä iloittiin uuden tulosta. Tšehovin näytelmien optimistisuus oli täysin uutta englantilaisille — eikä pelkästään heille. Erityyppinen taiteellinen ajattelu johtuu näiden esitysten tekijöiden maailmankatsomuksissa ilmenevistä eroista.

Taiteilijan subjektiivisuus ilmenee myös hänen yksilöllisissä työskentelytavoissaan. Kuuluisa neuvostoliittolainen teatteriohjaaja M. Kedrov vertasi kerran Shakespearen ja Tšehovin teosten taidekuvia. Molemmat luovat kuvansa realistisesti, tapahtumien logiikka on sama molempien kirjailijoiden teoksissa — mistä sitten johtuu kuvien erilaisuus? Shakespearen dramatiikka on täpötäynnä toimintaa, tapahtumat kehittyvät vauhdikkaasti ja niiden ratkaisut ovat salamannopeita. Shakespearen henkilöiltä menee vain silmänräpäys päätöksentekoon, Tšehovin henkilöiltä siihen kuluisi vastaavissa oloissa kokonainen näytös. Toiminta Shakespearen taidekuvissa on epätavallisen keskittynyttä, Tšehovin kuville taas on ominaista valtavan rikas ajatussisältö.

Stendhal on sanonut: »Tyyli on jokaisen mestarin erityinen, pelkästään hänelle ominainen tapa sanoa yksiä ja samoja asioita. Jokainen suuri taiteilija on etsinyt keinoja, jotka voisivat herättää sielussa sen tietyn vaikutelman, joka hänestä on tuntunut maalauksen tärkeimmältä tehtävältä.» Stendhal oli oikeassa sanoessaan, että tuntea esimerkiksi Rafaelin tyylin on yhtä kuin löytää hänen taulujensa valaistuksesta, hänen piirtämistavastaan ja väriskaalastaan hänen sielunsa erityissävyn.

»Sielun erityissävy» on ominaista jokaisen taiteilijan tuotannolle — tämä pätee myös taiteilijoihin, joita yhdistävät sama ideologia, samat poliittiset näkemykset ja sama filosofinen vakaumus, joiden maailmankatsomuksessa ei siis ole periaatteellisia eroja. Mutta ei ole olemassa kahta taiteilijaa, joiden tuntemukset maailmasta olisivat yhteneviä. Taiteilijan maailmantunne käsittää hänen elämänkokemuksensa, kokemuksensa taiteilijana, hänen moraalinäkemyksensä, hänen esteettiset mieltymyksensä, hänen emotionaalisuutensa, hänen intressinsä, makunsa ja ihanteensa — sanalla sanoen, kaiken sen mikä realisoituu hänen taiteessaan. Ja juuri tämä tekee taideteoksesta omaperäisen.

Tiedämme että Grigori Kozintsevin ja Laurence Olivierin *Hamletin* erot johtuvat erilaisesta maailmankatsomuksesta. Laurence Olivierin elokuvassa Hamlet on jopa hetkisen verran Tanskan valtaistuimella ja hovi kumartaa häntä — Hamletin konflikti todellisuuden kanssa on voitettu. Neuvostoliittolaisen elokuvan koko aatteellis-kuvallinen rakenne sulkee pois tällaisen mahdollisuuden.

Smoktunovskin Hamlet ja Elsinorin linna — humaanisuus ja epäinhimillinen elämänjärjestys — ovat toisensa poissulkevia ilmiöitä. Paitsi taiteelliset ratkaisut myös elämänfilosofia ja ideologia ovat erilaisia näissä kahdessa samanaiheisessa elokuvassa.

Mutta Leningradin Gorki-teatterin ja Moskovan Taiteellisen Teatterin Tšehovin *Kolmen sisaren* esityksen erilaisuus ei johdu Vladimir Nemirovitš-Dantšenkon ja Georgi Tovstonogovin maailmankatsomusten erilaisuudesta, vaan heidän lahjakkuudestaan ja maailmantunteissaan edellä kuvatussa mielessä havaittavista eroista — erilaisesta elämän ja taiteellisesta kokemuksesta, erilaisesta henkisestä rakenteesta ja emotionaalisuuden luonteesta jne. Ja ilmeisestikään ei Gorki-teatterin esityksen peruskonseptio, jossa teema ihmisen kohtalosta maailmassa ja ihmisen arvosta kaikui valtavalla voimalla, olisi ollut mahdollinen ilman fasismia vastaan käydyn taistelun vuosina saatuja kokemuksia ja ilman Neuvostoliiton historiallista voittoa fasismista.

Leningradilaisen esityksen suureksi ansioksi on luettava se, ettei se toistanut jo olemassaolevaa — vaikkakin erinomaista — ratkaisua, vaan vahvisti uutta aatteellis-taiteellista näkökantaa.

Taiteilijan subjektiivisuus määräytyy siis ensi sijassa maailmankatsomuksellisista eroista; samoin ajattelevien taiteilijoiden subjektiivisuudessa taas paljastuvat taiteellisen lahjakkuuden luonteen monitahoisuus ja ehtymätön rikkaus ja esteettisen maailmanomaksumisen eritahot ja sävyt.

Taiteilijan subjektiivisuuden ja subjektivismin välillä on perustavaa laatua oleva ero. Bulgarialainen esteetikko Kristo Goranov on aivan oikein todennut, ettei mitenkään voida puolustaa tilannetta, jolloin subjektiivisuus taiteessa samaistetaan subjektivismiin, siksi että pelätään sortumista subjektiiviseen mielivaltaan. Näitä käsitteitä ei saa sekoittaa toisiinsa, subjektiivisuus ja subjektivismi ovat toisensa poissulkevia käsitteitä. Subjektivismi on mielivaltaa, elämän totuuden vääristelemistä ja haluttomuutta tai kyvyttömyyttä välittää todellisuuden objektiivisista lainalaisuuksista ja elämästä otetun aineiston sisäisestä logiikasta. Subjektivismi johtaa valheellisiin yleistyksiin, se pyrkii sovittamaan elämän annetun kaavan mukaisiin ahtaisiin raameihin. Subjektivismi

merkitsee välinpitämättömyyttä henkilöiden luonnetta ja heidän elinolosuhteitaan kohtaan. Konfliktit eivät tällöin ole tulosta elämän tutkimisesta, vaan elämän ahtamisesta aiemmin tehtyjen päätösten rajoihin. Subjektivismi on seurausta taidetta tuhoavista valheellisista aatteista, piittaamattomuutta todellisuuden objektiivisista laeista ja yhteyksistä.

Jopa erittäin lahjakas taiteilija — jos hän antautuu alttiiksi subjektivismille — on vaarassa tuhota teoksensa tai ainakin heikentää sen laatua, rikkoa taidekuvan eheyden ja takertua ristiriitoihin, joista ei ole ulospääsyä. Suurten kirjailijoiden ja taiteilijoiden teokset eivät muodosta tästä poikkeusta. Esimerkiksi Dostojevskin *Riivaajat* on varsin merkittävä taideteos, joka heijastaa venäläisen yhteiskunnan kriisiä 1860—70-lukujen vaihteessa. Siinä on runsaasti mielenkiintoisia ja psykologisesti oikein kuvattuja henkilöhahmoja. Mutta *Riivaajien* tendenssi on valheellinen, se kuvaa ei-aateliset vallankumoukselliset periaatteettomaksi ja yhteiskunnallista pahuutta edustavaksi laumaksi. Tämä ristiriitainen romaani, joka on tulvillaan valheellisia ja yksipuolisia yleistyksiä ja jonka venäläisen vallankumouksellisen sivistyneistön paras osa katsoi herjaavan sen tapaa palvella yhteiskuntaa, on osoitus siitä, mitä vahinkoa taiteilija voi aiheuttaa teokselleen, jos hän korvaa elämän objektiivisen kuvaamisen valheellisilla subjektiivisilla käsityksillään.[1]

Taiteilija ei saa olla valheellisten ja subjektiivisten käsitysten vallassa. Taide ei siedä valehtelua. Taide ja subjektivismi eivät sovi yhteen. Taiteellisen lahjakkuuden voima on siinä, että taiteilija pystyy vapautumaan valheellisista subjektiivisista käsityksistään, että hänellä on herkkä totuudentunne ja hän alistuu elämästä ottamansa aineiston logiikalle, vaikka joutuisikin tällöin tavallaan asettumaan itseään vastaan.

Muistelkaamme suurten taiteilijoiden opetuksia. Puškinhan on todennut leikillisesti, että *Jevgeni Oneginin* Tatjana meni naimisiin vastoin hänen odotuksiaan. Leo Tolstoi lisäsi tähän, etteivät hänenkään sankarinsa ole aina ja kaikessa kuuliaisia hänen tahdolleen. Tolstoi huo-

---

[1] Me käsitämme *Riivaajat* nykyään jonkin verran eri tavoin kuin Dostojevskin aikalaiset, mutta se ei merkitse sitä, että romaanin objektiivinen sisältö olisi muuttunut.

mautti muun muassa, että hänelle oli täysi yllätys, kun Vronski aikoi ampua itsensä Kareninin kanssa käymänsä keskustelun jälkeen. Kirjailija totesi lopuksi, että hänen romaaniensa sankarit tekevät sen, mitä heidän on tehtävä elämässä, jopa silloin kun kirjoittaja ei odota sitä heiltä.

Taiteilijan lahjakkuuden aste paljastuu hänen kyvyssään kuunnella totuuden ääntä, siinä, että hän malttaa olla pakottamatta taidekuviaan ja hahmojaan niiden luonnolle vastakkaiseen kehitykseen ja luomatta keinotekoisia rakennelmia. Lahjakas taiteilija on kuviensa elämän herkkä ilmapuntari, hän ilmentää tätä elämää ja kuviensa loogista kehitystä. Joitakin vuosia sitten amerikkalaiset opiskelijat kysyivät William Faulknerilta:

— Onko mahdollista, että teidän henkilöidenne toiminnot ovat tulosta teidän alitajuisten tunteidenne ilmentymisestä?

— Ajattelen mieluummin niin, että luomani henkilöt ovat riittävän todenmukaisia määrätäkseen ja ratkaistakseen ennakolta omat tekonsa ja toimintonsa. Heidän käytöksensä taas on tietenkin seurausta minun elämänkokemuksestani. Mutta oletan romaanin henkilöiden hallitsevan aiheensa ja toimivan itsenäisesti ja riippumattomasti; tässä tapauksessa ei tarvita muuta kuin ihminen, joka kirjoittaa muistiin sen mitä he ovat sanoneet, Faulkner vastasi.

Henkilöt toimivat itsenäisesti, taiteilija vain kirjoittaa muistiin sen mitä he sanovat. Mitä tämä merkitsee? Tähän sisältyy yksi ainoa ajatus — taideteoksen henkilöiden elämän logiikkaa ei voida alistaa subjektivistiselle mielivallalle.

Elämän tutkiminen ja sen ilmiöiden muuttaminen taidekuviksi vaatii taiteilijalta mittavaa ja monimutkaista työtä. Subjektiivisuudessa ilmenee taiteilijan luova aktiviteetti, hänen esteettinen erikoislaatunsa, hänen yhteiskunnallinen hahmonsa. Subjektiivinen kuuluu elimellisesti kuvan objektiiviseen sisältöön.

Objektiivisen ja subjektiivisen ykseys on ominaista paitsi taidekuvalle myös sen vastaanottamiselle.

Juuri tästä johtuukin, ettei taidekuva ole aina viimeistelty. Taideteoksessa on usein runsaastikin puutteita ja vaillinaisuuksia; joskus taiteilija ei niinkään anna vastauksia, vaan ennen muuta esittää kysymyksiä. Mutta taiteilija toivoo, että taiteen herättämä vastaanottajan

mielikuvitus auttaa tätä tulemaan teoksen toiseksi tekijäksi. Vastaanottamisprosessissa taiteilijan luoma kuva ikään kuin täydentyy vastaanottajan mielikuvituksen kautta. Vastaanottaja lisää siihen puuttuvia puolia, antaa oman tulkintansa, laajentaa heijastuksen rajoja ja täydentää taiteilijan subjektiivisuutta omalla subjektiivisuudellaan. Oikea taiteellinen vastaanottaminen on aina luonteeltaan aktiivista ja luovaa.

4. EMOTIONAALINEN JA RATIONAALINEN

Taidekuvan luonteeseen kuuluu tietty esteettis-emotionaalinen ominaislaatu. Emotionaalista ja rationaalista — siis toisaalta tunteen ja toisaalta älyn kautta tajuttavaa — ei kuvassa voida erottaa toisistaan: ajatus ilmaistaan tunteen kautta ja tunne johdattaa ajatusta.

Emotionaalisuuden suuri osuus taidekuvassa on välistä johtanut virheelliseen johtopäätökseen, jonka mukaan taide operoi pelkästään inhimillisillä tunteilla. Jopa Leo Tolstoinkin kaltainen terävä taiteilija on luonnehtiessaan tunnetussa kirjoituksessaan *Mitä on taide* taiteen ja kielen kahdeksi erilaiseksi kommunikointikeinoksi huomauttanut ihmisten välittävän kielen avulla toisilleen ajatuksiaan ja taiteen avulla tunteitaan. Emme usko Tolstoin tukeneen sananmukaisesti tätä näkemystä. Hän asetti taiteelle suuremmat vaatimukset ja oli sitä mieltä, että tunteen vilpittömyyden ja muodon kauneuden lisäksi kuvan täytyy myös ilmaista oikeata suhtautumista kuvattavaan kohteeseen. Vaatimus todenmukaisuudesta ja realistisuudesta edellyttää ajatuksen mukanaoloa kuvassa. Jo Plehanov paljasti Tolstoin em. määritelmän erheellisyyden. Kuvan käsittäminen pelkäksi emotionaalisuudeksi ja taiteen käsittäminen pelkäksi eläväksi tunteeksi on kuvallisen ajattelun tiedostavan merkityksen vähättelyä. Silloin taide yhdistetään pelkkään elävään havainnointiin ja kiistetään sen mahdollisuus tunkeutua syvälle elämän ilmiöiden ytimiin.

Loogista ajattelua absoluuttisessa mielessä ei tietenkään voida pitää taiteellisen ajattelun vastakohtana, loogisuutta ei voi sulkea pois kuvasta. Ilmiöiden olemukseen tunkeutuminen liittyy abstraktiin ajatteluun. Se kuuluu osana todellisuuden taiteelliseen omaksumiseen. Mutta kuten jo edellä todettiin, todellisuuden kuvallisessa hei-

jastumisessa ajattelu ei seuraa havainnointia, vaan se on siihen elimellisesti sidoksissa.

Missä määrin tätä tunteen ja ajatuksen ykseyttä kuvassa voidaan pitää kuvan spesifisenä erityispiirteenä? Seuraavathan emotionaalinen ja rationaalinen toisiaan paitsi taiteessa myös muilla inhimillisen toiminnan aloilla.

Emotionaalisuudella taiteessa on kuitenkin oma erityislaatunsa. Emotionaalinen aines seuraa tiedemiestä hänen työssään, mutta se ei kuulu varsinaisesti loogisten käsitteiden ja tieteellisten totuuksien luonteeseen. Marx ja Engels rakastivat kaikkia työtätekeviä, vihasivat kaikenlaista yhteiskunnallista epätasa-arvoa ja tunsivat myötätuntoa sorrettuja kohtaan. Mutta tieteellisen kommunismin teoria on tulosta ankaran analyyttisestä järjen työstä. Sen voima onkin siinä, ettei se heijasta emootioita tai toiveita, vaan tieteellisesti perusteltuja yhteiskunnallisen kehityksen lakeja — juuri tästä johtuu sen ylittämätön tieteellinen arvo. Kun neuvostoliittolaiset tiedemiehet laskivat avaruuslaivojen lentoratoja, heidän sielunvoimansa olivat jännittyneinä, mutta laskelmia ei tehty heidän tunteidensa ylitsevuotavuuden, vaan heidän terveen järkensä turvin.

Lenin on sanonut, että »ilman 'inhimillisiä emootioita' ei ole koskaan ollut, ei ole eikä voi olla totuuden inhimillistä etsintää».[1] Hän puhui nimenomaan etsinnästä. Tieteessä emootio on liikkeellepaneva voima totuuden löytämisessä ja käsitteiden muotoilemisessa, mutta se ei muodosta olennaista osaa varsinaisesta tieteellisestä totuudesta, tieteellisestä käsitteestä. Tieteellisen käsitteen päätarkoitus on vaikuttaa lukijan järkeen eikä siis hänen tunteisiinsa; sen vastaanottaminen edellyttää loogisuutta eikä siis emotionaalisuutta. Sen tehtävänä ei ole esittää laatijansa mielialoja, hänen »fysionomiaansa», hänen suhdettaan lukijaan ja hänen arviotaan esitettävästä aineistosta. Taiteen kielelle ominainen arvotus ei esitä ratkaisevaa osaa tieteellisessä esityksessä. Taiteessa taas emootio ei ole luomistapahtuman ohimenevä osa eikä taidekuvan luomista seuraava tekijä, vaan välttämätön osa sen sisältöä, ja se värittää ja ilmaisee elimellisesti kuvaan sisältyvän ajatuksen. Suuri neuvostoliittolainen näyttelijä ja ohjaaja S. Mihoels ilmaisi kuvaannollisesti tämän aja-

[1] *V. I. Lenin.* Teokset, 20. osa, s. 250.

tuksen sanoessaan, että taiteilijalla täytyy olla miehen pää, naisen sydän ja lapsen temperamentti.

Taidekuvien luonteeseen sisältyy välttämättä emotionaalinen komponentti, ajatukset välittyvät keskitetysti tunnekasautumien kautta. Kuvat vetoavat välittömästi inhimillisiin tunteisiin ja siksi ne aiheuttavat aina emotionaalisen vastareaktion — ne synnyttävät rakkautta tai vihaa, sympatiaa tai antipatiaa, iloa tai surua, hymyä tai kyyneleitä.

Taide on aina »lyyrisyyden kyllästämää» — kuten Plehanov on sanonut. Jos tämä lyyrisyys, tämä kiihkeä emotionaalinen jännitys poistetaan taiteesta, häviää samalla sen herättämä mielenliikutus: taide muuttuu kuivaksi selonteoksi. Serpilinin ja Sintsovin arkisten askareiden lävitse kuultaa vahva patrioottisuus Konstantin Simonovin romaanissa *Elävät ja kuolleet*. Sodasta invalidina palaavaa miestään vastaanottavan naisen katseessa *Balladi sotilaasta* -elokuvassa heijastuu nääntyneen sydämen tuska. Lapsensa haudanneen naisen huuto leikkaa *Alastoman saaren* kauhistuttavan hiljaisuuden samannimisessä japanilaisessa elokuvassa, se ilmentää epätoivoa. Polvistuneen Mitja Karamazovin äänettömyydessä kuvastuu hänen sydäntään koettelevan kärsimyksen ääriraja. Emma Bovaryn heittelehtiminen heijastaa henkistä hämminkiä ja rajatonta tuskaa ja Hamletin »ollako vai eikö olla» emotionaalisen elämän loputonta jännittyneisyyttä. Ilman tätä kuva ei välkähtele kaikissa väreissään, taiteilijan esityksestä tulee laimea ja mitäänsanomaton.

Eräissä estetiikkaa ja teatteritutkimusta käsittelevissä teoksissa väitetään Bertolt Brechtin näyttämötaidetta käsittelevien oppien kieltävän emotionaalisuuden. Tällöin korostetaan, että kaikki Brechtin teoreettiset käsitykset, hänen näytelmistään puhumattakaan, ovat luonteeltaan avoimesti tendenssipitoisia ja niillä on selkeä yhteiskunnallinen ja poliittinen suunta.

Brecht ei tietenkään tähdännyt käsityksillään taiteen vapauttamiseen tunteista. Hänen kamppailunsa emootioita vastaan teatterissa johtui Saksan yhteiskuntaelämän konkreettisista historiallisista olosuhteista 20-luvun lopulla ja 30-luvun alussa. Taide oli Brechtille — poliitikolle ja taiteilijalle — aina ennen muuta ase poliittisessa taistelussa. Hän vaati, että taiteen oli vedottava ajatteluun. Brechtin ajattelu kirkastui niin pitkälle, että se synnytti

todellisia tunteita. »Tunne vai ajatus» ei ollut Brechtin ongelma. Hän vastusti valheellisia tunteita ja valheellisia ajatuksia. Hän kannatti oikeita tunteita ja oikeita ajatuksia. Brecht on itse kirjoittanut, että myötäeläminen taiteessa on välttämätöntä, mutta sillä täytyy olla oikea ja totuudenmukainen perusta.

»Ristiriita järjen ja tunteen välillä elää vain järjettömien ihmisten aivoissa. Tunteemme vaatii kovaa työtä järjeltä, ja järkemme jalostaa tunteemme», Brecht on sanonut. Brechtin uutta luova dramatiikka ja hänen esteettinen teoriansa lähtevät siitä, että ihminen on paitsi kohtalonsa tuote myös sen tekijä. Brecht on useaan otteeseen todennut: »ihmisen kohtalo on itse ihminen». Hän asetti näytelmiensä henkilöt henkilökohtaiseen vastuuseen teoistaan, hän vahvisti aktiivisuutta ja kehotti taisteluun. Juuri tästä syystä Brecht vastusti päättäväisesti teatteria, jolta odotetaan »laimeiden tunteiden kevyttä liikahduttamista ja kevyttä jännitystä heikentyneille hermoille». Hän taisteli tällaista raukaisevaa emotionaalisuutta vastaan, joka tuudittaa katsojan »kultaiseen uneen». Hän kehotti teatteria:

> Auttamaan, että taistelukokemus
> tulisi kaikille omaksi
> ja oikeudentunto intohimoksi.

Saavuttaakseen suuren emotionaalisen ilmaisuvoiman taiteilija ikään kuin sulautuu henkilöihinsä, hän alkaa ajatella ja tuntea heidän tavallaan. Tällaista sulautumista tapahtuu tietyssä määrin myös lukijan tai katsojan kohdalla. »Kirjoittamisesta on tullut minulle paitsi harrastus ja työ myös oman elämäni tila, sisäinen tilani. Olen usein tavannut itseni elämästä romaanin tai kertomuksen elämää», sanoi Konstantin Paustovski, kuuluisa venäläinen kirjailija, joka on tutkinut paljon luomisprosessia. Kuprin valitti sitä, ettei hän voi muuttua vaikkapa vain pariksi päiväksi hevoseksi, kasviksi tai kalaksi. Hän halusi olla nainen ja kokea synnytyksen. Hemingway kertoo *Afrikan vihreät kunnaat* -teoksessaan, miten hän kerran yöllä koki kaiken sen, mitä haavoittunut hirvi kokee alkaen luodin aiheuttamasta šokista aina eläimen kärsimysten loppuun asti. »Kirjailijan työ on varmaankin tiedemiesasiantuntijan, esimerkiksi eläintieteilijän, työtä vaikeampaa. Lammasta tutkivan tiedemiehen ei tarvitse kuvitella

itseään lampaaksi, mutta avokätisen kirjailijan on kuviteltava itsensä saidaksi, pyyteettömän kirjailijan on kuviteltava itsensä omanvoitonpyyntöiseksi nylkyriksi ja heikkotahtoisen kirjailijan on osattava kuvata vakuuttavasti voimakastahtoista ihmistä», Gorki on todennut.

Taidekuvan ja sen luoneen taiteilijan elämää ei voida erottaa toisistaan. Kuka tahansa taiteilija elää vähäisemmässä tai enemmässä määrin kuviensa elämää. Elämän taiteellinen omaksuminen on luonteeltaan sellaista, että taiteilijan on, runoilijaa lainataksemme, pantava paitsi sanansa myös sydämensä soimaan luomissaan kuvissa.

Korkeata aatetta edustava taidekuva on vakuuttava, kun sen on luonut taiteilija, jolle tärkeintä elämässä on »olla liikutettu, rakastaa, toivoa, värähdellä ja elää» — kuten Rodin on sanonut.

Vaikka tunnustamme emotionaalisuuden valtavan osuuden taiteessa, emme kuitenkaan halua väittää, että sen merkitys on ratkaiseva. Tällainenkin mielipide on olemassa, mutta se on erheellinen. Taiteen realistisuuden kriteerinä ei ole tunteen aitous erillään tarkasteltuna, vaan taiteen totuudenmukaisuus. Modernismia tukevat esteetikot lähtevät siitä, että totuudenmukaisuus ei ole muuta kuin »vilpittömyyden synonyymi». Tätä emme voi hyväksyä. Kuvan tekijä voi olla vilpitön erehdyksissäänkin. Emootioiden pitäminen ensisijaisina merkitsee luopumista realismista ja sen tärkeimmistä kriteereistä ja antautumista modernismin estetiikan näkemyksille, sillä juuri modernistinen estetiikka pitää taidetta pelkästään taiteilijan emotionaalisena suhtautumisena elämään, riippumatta siitä johtaako tämä suhtautuminen totuuteen vai elämän vääristelemiseen, eikä siis elämän heijastumisena. Realismin estetiikassa pidetään sen sijaan elämän kuvallisen heijastumisen johtavana komponenttina sen todenmukaisuutta ja aatteellisuutta. Se tunnustaa emotionaalisuuden poikkeuksellisen tärkeän merkityksen, mutta ei absolutisoi sitä.

5. TAITEEN TOTUUS

Kuvan aatteellis-esteettisen ja tiedostavan merkityksen määrää se, millä voimalla kuva ilmentää siihen sisältyvää elämän totuutta. Elämän totuutta taiteessa ei määrää konkreettisten tosiasioiden ja tapahtumien todenmukai-

suus. Taiteessa vaikuttaa tietty laki. Taiteilija saattaa hyvinkin kuvata tosiasiat täsmälleen sellaisina, millaisina ne esiintyvät elämässä ja näyttelijä käyttäytyä täsmälleen samoin kuin elävässä elämässä käyttäydytään, mutta heidän luomansa taidekuvat eivät silti saata olla vakuuttavia. Ne voivat »kuulostaa» vääriltä. Toisaalta taiteilija voi esimerkiksi sadussa puhua asioista, joista tiedetään jo etukäteen, ettei niitä ole olemassa. Ja kuitenkin hänen luomansa kuvat saattavat olla syvällisen todenmukaisia, taiteellisesti vakuuttavia ja uskottavia.

Tämä epäsuhde, joka vallitsee taiteen totuuden ja tavanomaisessa aineellisessa muodossaan ilmenevien tosiseikkojen välillä, on havaittu aikoja sitten niin materialistisessa kuin idealistisessakin estetiikassa. Mutta materialistit ja idealistit ovat tehneet tästä havainnosta täysin vastakkaiset johtopäätökset.

Idealistisessa estetiikassa väitetään, että taiteen totuus eroaa periaatteellisesti elämän totuudesta; niinpä se päätyy julistamaan omalaatuista esteettistä muunnelmaa vanhasta opista, jonka mukaan totuutta on kahdenlaista. Väitetään tällöin, että on olemassa taiteen totuus ja elämän totuus. Taide ei noudata elämän totuutta, taiteilija on riippumaton todellisuudesta.

Materialistinen estetiikka kiistää päättäväisesti elämän ja taiteen totuuden vastakkainasettelun. Ei ole olemassa kahta totuutta, on vain yksi totuus. Taiteen totuus on taiteen keinoin ilmaistua elämän totuutta.

»Näyttämön totuuden on oltava aitoa, ei kaunisteltua, mutta tarpeettomista arkipäiväisyyksistä puhdistettua, reaalisesti todenmukaista, mutta luovan kuvittelun runollistamaa» — näin vaati Stanislavski.

»Tarpeettomat arkipäiväisyydet» muodostavat yksityisten ja sattumanvaraisten ilmiöiden alueen, ne estävät näkemästä yleistä ja lainmukaista ja omaksumasta olennaista. Paljastaakseen elämän syvällisen totuuden taide kuvaa todellisuutta, kuten materialistisen estetiikan klassikot ovat useaan otteeseen todenneet, toteuttaen siihen sisältyvät mahdollisuudet.

Aristoteles korosti: »Runoilijan tehtävä ei ole kuvata tapahtunutta, vaan sitä mikä saattaisi tapahtua, sitä mikä on todennäköistä ja välttämätöntä.»[1] Taiteen totuus

---

[1] *Aristoteles*. Runousoppi. Helsinki 1967, s. 27.

ilmaisee siis paitsi sen, mikä on olemassa, myös sen, mikä saattaisi olla olemassa elämän järkkymättömien lakien ilmentymänä. Taidekuvan totuus on tyypillistämisen tulos. Ilman yleistyksiä taide ei voi olla todenmukaista. Kuvan ja tosiasian naturalistinen yhtäläisyys tappaa syvempimerkityksisen totuuden ja jäljelle jää pelkkää todenkaltaisuutta.

Kun Moskovan Taiteellisessa Teatterissa valmistauduttiin Nikolai Pogodinin *Kremlin kellot* -näytelmän ensiesitykseen, pyrittiin Leninin työhuoneesta tekemään mahdollisimman samannäköinen kuin hänen alkuperäinen työhuoneensa Kremlissä. Mutta näytelmän ohjaaja Nemirovitš-Dantšenko pyysi poistamaan ensin yhden kalustuksen yksityiskohdan, sitten toisen, sitten kolmannen jne. Hän selitti hämmentyneille näyttelijöille ja lavastajille: »En tarvitse näyttämölle Leninin työhuonetta, vaan itse Leninin.» Lavastusten naturalistinen tarkkuus haittasi taidekuvan totuuden vapaata julkituomista. Todenkaltaisuus muuttui totuudenvastaisuudeksi.

Taiteessa kuvat ovat huomattavasti faktoja tärkeämpiä. Lessing on sanonut, että jopa erilaisista luonteista voi kehkeytyä samanlaisia tekoja. Siksi hän ei pitänytkään taideteoksessa tärkeänä mitä tahansa tekoa tai faktaa, vaan juuri sellaista, joka ilmaisee henkilön luonteen ja olemuksen. Jos henkilöt on hahmoteltu hyvin, ovat heidän luonteestaan johtuvat teotkin elämän kannalta todenmukaisia. Taiteen totuus on siinä, että taiteen luomat henkilöt paljastavat luonteensa taideteoksessa aivan samalla tavoin kuin he paljastaisivat luonteensa määrätyissä elävän elämän tilanteissakin.

Lyyrinen poikkeama Mihail Šolohovin *Aron raivaajien* viimeisessä luvussa järkyttää lukijaa. Lukija heittää yhdessä kirjailijan kanssa jäähyväiset romaanin traagisille sankareille lohduttoman tuskan vallassa. Eikö kirjailija olisi voinut säilyttää Nagulnovin ja Davydovin hengissä, löytää toisenlaisen ratkaisun, vähemmän ankaran, vähemmän »julman»? Ehkäpä toinen taiteilija olisi niin tehnytkin, vaan ei Šolohov, suuri realisti, joka ei koskaan ole poikennut elämän totuudesta.

Realistisen taidekuvan perustana on uskollisuus elämälle. Mutta kuvalle on ominaista myös suhteellinen itsenäisyys, sillä on omat lainalaisuutensa ja siinä on myös jotain »oman orgaanisen elämän kaltaista» (Korolenko).

Tämä taidekuvan elävä elämä ilmenee muun muassa siinä, että elämän sisäisen totuuden ja kuvattavan ilmiön syvällisen merkityksen paljastaminen edellyttää usein luopumista kuvan ja kuvattavan ilmiön ulkoisesta samankaltaisuudesta.

Schiller kuvasi Don Carlosin nuoreksi ja kauniiksi, mutta historiallinen Don Carlos oli kääpiö. Runoilija ei kuitenkaan rikkonut totuutta vastaan: hän hylkäsi luomansa kuvan kannalta satunnaiset piirteet ja voimisti sitä, mikä oli tärkeintä — Don Carlosin viha yksinvaltiutta kohtaan.

Puškinin eräs säe kuuluu: »ratsukaartilaisten kannukset kilisevät». Hän huomautti itsekin tästä säkeestä, ettei se ollut täsmällinen, ratsukaartilaiset tulivat juhliin ilman kannuksia. Mutta Puškin kieltäytyi seuraamasta faktaa. Hän piti säettään runollisena, ja totuus on siinä missä runouskin.

Panssarilaiva Potjomkinissa on kuuluisa kohtaus »Pressu erottaa teloitettaviksi tuomittuja». Se on tavattoman vaikuttava. Sergei Eisenstein tulkitsi tämän episodin »tuomittujen silmille sidotun jättiläismäisen siteen, elävien ylle heitetyn jättiläismäisen käärinliinan kuvaksi». Kuitenkaan teloitettaviksi määrättyjä ei laivalla ole koskaan peitetty pressulla; pressua käytettiin alustana, joka esti laivaa tahraantumisesta vereen. Elokuvan teossa auttanut sotilasasiantuntija rukoili ohjaajaa, ettei tämä saattaisi elokuvan tekijöitä naurunalaisiksi, ei paljastaisi tietämättömyyttään eikä vääristelisi sietämättömästi totuutta merielämästä. Eisenstein kieltäytyi tietoisesti seuraamasta faktaa, mutta hän ei vääristellyt elämää — episodi on täynnä syvällistä merkitystä, se on symbolinen ja jännittynyt.

Denis Diderot on kirjoittanut taiteen totuudenmukaisuudesta seuraavasti: »Jokainen ylistämisen arvoinen kuva vastaa luontoa aina ja kaikessa; minun täytyy voida sanoa: en ole nähnyt tätä ilmiötä, mutta uskon, että se on olemassa.» [1] Diderot lausui nämä sanat 200 vuotta sitten, mutta me voimme toistaa ne tänäkin päivänä. Pressukohtaus Eisensteinin elokuvassa ei herättänyt katsojissa min-

---

[1] *Denis Diderot*. Oeuvres complètes, IV. Paris 1818, s.537.

käänlaisia epäilyksiä, katsoja hyväksyi tapahtumien sisäisen totuuden.[1]

Eräs ranskalainen tutkija moitti Balzacia siitä, että tämä seuraa totuutta ainoastaan kuvatessaan sisustusta, vaatteita, tilanteita jne., mutta henkilökuvauksessa poikkeaa totuudesta. Hänen henkilönsä ovat poikkeustapauksia, joita ei tapaa todellisesta elämästä. Balzacin poliitikko on Richelieuta ja taiteilija Michelangeloa suurempi. Emile Zola yhtyi tähän arvioon ja kutsui Balzacia Homerokseksi: hän kuvasi kaiken homeroslaisissa jättimitoissa, hänen sankarinsa eivät ole eläviä. Zola ihaili Balzacin neroutta ja kutsui häntä Ranskan kirjallisuuden Shakespeareksi, mutta naturalistisen taideteoriansa vallassa hän arvosteli tämän ranskalaisista realisteista suurimman luomisen metodia ja katsoi sen estäneen elämän todenmukaisen kuvaamisen.

Ei tarvinne todistella, miten kestämättömiä ja epäoikeudenmukaisia nämä syytökset ovat. Balzac todella suurensi kuvaamiensa ilmiöiden mittasuhteita, mutta se ei johtanut elämän totuuden rikkomiseen, koska hän säilytti aina oikeat suhteet. Häneen sopivat Diderotin sanat Homeroksesta: tosin hänen ihmisensä nakkelevat kallioita, mutta hänen jumalansahan kävelevät vuorten yli...

On kulunut vuosikymmeniä. Mutta samanlaisia käsityksiä elämän ja taiteen totuudesta tavataan tänäkin päivänä: runollinen puhe samaistetaan välistä tavalliseen puheeseen ja taiteen logiikka tavallisen kielen logiikkaan. Tällöin unohdetaan, että tavalliseen puheeseen sisältyy tavallisesti suora merkitys, kun taas runollisen puheen merkitys on yleensä kuvaannollinen, kuvallinen ja monimerkityksinen. Taiteen kuvallista kieltä verrataan merkitykseltään tavallisen puheen yksimerkityksiseen kieleen. Tältä kannalta katsottuna on mahdotonta tajuta esimer-

[1] Vuonna 1965 paljastettiin Odessassa »Potjomkinin» matruusien muistopatsas. Kuvanveistäjä Bogdanov oli yhdessä arkkitehtien Lapinin ja Volkovin kanssa luonut tavattoman vaikuttavan taidekuvan: kuolemaantuomitut matruusit heittävät yltään heitä käärinliinan tavoin verhoavan pressun ja ryhdistäytyvät rohkeina, päättäväisinä ja taipumattomina. Kuuluisa elokuva oli vaikuttanut muistopatsaan taiteelliseen ratkaisuun. Kaikkein hämmästyttävintä on se, että Eisensteinin luoma taidekuva tajutaan elävän elämän faktaksi. Jopa tapahtumissa osallisina olleista tuntuu, ettei tämä ollut taiteilijan mielikuvituksen tuotetta, vaan fakta, että »juuri niin asia oli».

kiksi, miksi tohtori Faustista tuli nuori Goethen samannimisessä tragediassa. Yhtä käsittämätön on Hamletin keskustelu isänsä haamun kanssa tai Maeterlinkin *Sinisen linnun* henkilöiden vierailu varjojen valtakunnassa. Emme halua tällä väittää, ettei taiteilijan tarvitse huomioida historiallisia faktoja, todellisia tilanteita ja arkielämän yksityiskohtia. Taiteilija suhtautuu niiden kuvaamiseen äärimmäisen huolekkaasti, mutta taide tulkitsee elämää paitsi elämän lakien myös oman luonteensa mukaisesti. Tunnettu venäläinen mesenaatti Savva Mamontov kysyi taiteilija Anders Zornilta, miksei tämä ollut maalannut hänen muotokuvaansa takinnappeja. Tämä vastasi: »Minä olen taiteilija, en räätäli!» Jokapäiväisessä arkikielessä yksityiskohdat ja sanat ovat tiettyjen asioiden merkkejä — taiteessa ne saavat aivan erilaisen, monimerkityksisen sisällön.

Totuuteen johtaa monta tietä. Taiteeseen sisältyy aina fiktiivisyyttä, koska taide ei ole yhtä kuin elämän tosiseikat. Taiteen historiasta löytyy kuitenkin esimerkkejä siitä, miten antirealistiset ilmiöt ovat nostaneet päätään fiktiivisyyden varjolla. Venäjän dekadentti teatteri ennen vallankumousta oli fiktiivinen, samoin fiktiivisyys on ominaista läntisen nykymodernismin lukuisille ilmiöille. Realismissa pitäytyvä estetiikka ei kuitenkaan missään tapauksessa hylkää fiktiivisyyttä kamppaillessaan formalistisia virtauksia vastaan. On vain tajuttava oikein fiktiivisen rajat taiteessa.

Fiktiivisyys on monimerkityksinen käsite. Laajasti käsitettynä se kuuluu jokaisen taidelajin olemukseen. Taidetta ei ole maisema Volgan tai Okan rannalla, vaan Levitanin tai Polenovin maalaus, ei kuuluisa Lontoon sumu, vaan sen kuuluisaksi tehneen Turnerin maalaukset. Mutta Levitanin, Polenovin tai Turnerin taide saa meidät niin vakuuttuneiksi, että me ikään kuin sovimme itsemme kanssa, että hyväksymme todellisuudesta tehdyn taidekuvan varsinaiseksi todellisuudeksi, kuten Puškin on sanonut. Hyväksymme sen, että kymmenen minuutin väliajan aikana kuluu kymmenen vuotta, jos näytelmän ensimmäisen ja toisen näytöksen ymmärtäminen sitä edellyttää. Meillä ei ole mitään sitä vastaan, että vuosia kestänyt elämä, josta »ihmisen kohtalo» koostuu, on supistettu puolentoista tunnin mittaiseen elokuvaan. Me naurammme tai itkemme aina sen mukaan, kenen elämä taiteessa saa

meidät liikuttumaan — Carmenin tai Robinsonin, Davydovin tai Haukis-vaarin. Sydämemme täyttyy tuskasta, kun Alla Tarasova heittäytyy junan alle Anna Kareninan roolissa tai Othelloa näyttelevä A. Horava surmaa syyttömän Desdemonan. Eikä katsoja voi pidätellä nauruaan ja kyyneleitään, kun Charlie Chaplin saa hänet valtaansa voimallisemmin kuin totinen todellisuus.

Tämä kaikki on fiktiivisyyttä. Arkkitehtuuria ja käsityötaidetta lukuunottamatta — näissä taidelajeissa taiteellisuus yhdistyy utilitaristiseen käytännöllisyyteen — kaikki taide on todellisuuden heijastumista, ei siis varsinaista todellisuutta. Fiktiivisyyden hylkääminen johtaa taiteen ja todellisuuden vulgaariin samaistamiseen, luopumiseen elämästä otetun aineiston aatteellis-esteettisestä mieltämisestä ja naturalismiin.

Mutta on erotettava taiteen fiktiivisyys ja fiktiivisyys suppeammassa merkityksessä tiettynä kuvallisten ilmaisukeinojen järjestelmänä ymmärrettynä.

Painotamme sanaa »keinojen». Edellä todettiin että realistinen taide luo uudelleen todellisuutta paitsi »itsensä elämän muodoissa» myös turvautuen hyperbolaan, groteskiuteen, symboliikkaan jne. Konstantin Simonovin näytelmässä *Neljäs* on fiktiivisyyttä käytetty nimenomaan ilmaisukeinona. Näytelmän päähenkilö palaa yhä uudelleen menneisyyteensä ja keskustelee kuolleitten ystäviensä kanssa. Mutta näytelmää lukiessa ei tule kertaakaan ajatelleeksi, ettei aika voi kulkea nykyisyydestä menneisyyteen ja etteivät kuolleet voi palata elämään. Näytelmä kuvaa todellista elämää, elävä ihminen arvioi elämäänsä omantuntonsa avulla, tutkii sitä ja lausuu siitä tuomionsa. Fiktiivisyys Konstantin Simonovin näytelmässä on täysin perusteltua niin aineiston käsittelyn kuin kirjailijan perusajatuksenkin kannalta; se määräytyy näytelmän ideasta.

Japanilaisessa kabuki-teatterissa kulisseja vaihdetaan esityksen aikana; toiset kulissit viedään pois ja uudet tuodaan tilalle. Tätä tehtävää suorittavat tietyt näytelmän henkilöt, heitä kutsutaan nimellä »kurombo». He ovat kokonaan mustiin puettuja ja heidän oletetaan olevan näkymättömiä. Katsoja ei edes »havaitse» heidän ilmestymistään näyttämölle. Heidän työnsä on salaista. Mutta tämä fiktiivinen keino kuuluu elimellisenä osana näytelmään.

Fiktiivisyyden määrä ei ole sama eri taiteissa. Esimerkiksi oopperan tai baletin kaltaisissa taiteissa ilmaisukeinot ovat aina fiktiivisiä: tavallisessa elämässä eivät ihmiset ilmaise ajatuksiaan sen enempää laulaen kuin tanssienkaan. Draamateatterissa tilanne on toinen. Näytelmän taidekuvat voidaan ilmaista joko perinteellisin tai fiktiivisin keinoin.

Fiktiivisyydellä on rajansa eikä sitä voi käyttää loputtomasti. Valitettavasti sitä käytetään välistä väärin: uskotaan että mitä enemmän fiktiivisyyttä taideteoksessa on ja mitä vähemmän taiteilija kuvaa välittömästi elävää elämää, sitä enemmän hän luo uutta. Tämä on tietenkin virhe. Fiktiivisyys ei yksinään merkitse uudistamista aivan samoin kuin perinteelliset ratkaisut eivät itsessään ole merkki konservatiivisuudesta.

Marxilais-leniniläisessä estetiikassa fiktiivisyyttä pidetään tärkeänä ilmaisukeinona, jota käytetään laajalti hyväksi nykytaiteessa. Lähtökohtana pidetään sitä, että elämän kuvaaminen niin tavanomaisissa muodoissa kuin fiktiivisten keinojenkin kautta on varsin harvinaista puhtaassa muodossaan. Näitä kahta taiteen totuuden luomisen tietä ei tule pitää vastakkaisina, kumpaakaan niistä ei tule absolutisoida »ainoaksi», nykyaikaiseksi tms.

Kun myönnämme fiktiivisten ilmaisukeinojen poikkeuksellisen merkityksen, tiedostamme myös, että »puhdas» fiktiivisyys on antirealistinen taidemuoto. Kannatamme laajamittaista taiteellista fiktiivisyyttä, mutta vastustamme elämän totuuden korvaamista sillä, taidekuvan korvaamista epämääräisillä vihjailuilla, symboleilla tai abstrakteilla kaavioilla. Tällöin fiktiivisyys muuttuu puhtaasti dekoratiiviseksi elementiksi, siitä tulee ulkoinen tehokeino, joka ei liity kuvan luonteeseen.

Realistisessa taiteessa fiktiivisyys on keino, joka auttaa tunkeutumaan syvälle taidekuvan elämään. Fiktiivinen ikään kuin lakkaa olemasta fiktiivistä. Katsoja alkaa mieltää sen siksi »ainoaksi mahdolliseksi», jota ilman ei voi uskoa kuvan totuuteen.

Realistisessa taiteessa kuvat ovat taiteellisia esityksiä reaalisten esikuvien elämästä riippumatta siitä, onko esikuva individuaalinen vai kollektiivinen. Elämän synnyttämät kuvat palaavat elämään ja muodostuvat esimerkeiksi eläville, ne herättävät elävissä ihmisissä ajatuksia, vaikuttavat heidän tunteisiinsa, auttavat heitä tiedosta-

maan päämääränsä ja ihanteensa. Ne vaikuttavat tavalla tai toisella ihmisten elämään. Realistisen taiteen suuret taidekuvat eivät ole vain kuvia elämästä, ne myös luovat elämää. Voimakkaana elämään vaikuttamisen keinona ne edistävät elämän muuttamista ja uuden elämän luomista.

6. KUVA JA MERKKI

Merkiksi kutsutaan mitä tahansa aineellista muodostelmaa, jota käytetään jonkin toisen ilmiön tai esineen merkitsemiseen. Mutta merkki on enemmän kuin merkitsemistapa. Merkillä ilmaistulla ilmiöllä — merkin denotaatiolla — on tietty sisältö, josta koostuu sen merkitys. Siksi merkkiä on pidettävä merkityksen ja sen aineellisen (materiaalisen) merkitsemistavan ykseytenä.[1]

Tavallinen, luonnollinen kieli perustuu merkkeihin. Sen ohella on kehitelty ja kehitellään vastaisuudessakin keinotekoisia kieliä yhteiskunnallis-historiallisen käytännön spesifisten tarpeiden mukaisesti. Näitä ovat esimerkiksi tieteellisten käsitteiden kieli, matemaattinen kieli, konekieli jne. Taiteen kieli on eräs näistä spesifisistä kielistä.

Taiteilijan tajunnassa syntyy ensin erityinen maailma, joka koostuu taidekuvista ja joka muovailee todellisuuden eri puolia. Mutta se on objektivoitava tietyksi materiaaliseksi struktuuriksi, jotta lukija, katsoja tai kuulija, siis taiteen vastaanottaja, pystyisi omaksumaan sen. Taiteellisen ajattelun materialisoiminen perustuu merkkeihin aivan samoin kuin ihmisen älyllisen toiminnan muidenkin ilmiöiden objektivointi. Se että kuvallinen ajattelu perustuu merkkeihin on hyvin tärkeätä taiteen kommunikatiivisen funktion kannalta.[2]

Kommunikatiivisen aspektin (mutta vain kommunikatiivisen) kannalta taidetta voidaan pitää ja onkin pidet-

---

[1] Merkkejä, merkkijärjestelmiä ja niiden merkitystä tutkivaa tiedettä nimitetään semiotiikaksi.

[2] Positivistisen semanttisen estetiikan kannattajat tekevät sen virheen, että he pitävät taidetta ainoastaan kommunikaatiovälineenä, spesifisenä merkkijärjestelmänä, jonka tehtävänä on ainoastaan välittää tiettyjä merkkeihin sisältyviä merkityksiä. Heidän mielestään koko taiteellisen luomistyön luonne on selitettävissä tyhjentävästi pelkästään taiteen kommunikatiivisen funktion avulla. He pitävät siis taidetta pelkästään kielenä ja hylkäävät kokonaan sen gnoseologisen, sosiaalisen yms. sisällön (ks. luku I, kohta 1.)

tävä eräänlaisena merkkijärjestelmänä. Ja kuten jo ensimmäisessä luvussa totesimme, taide muodostaa järjestelmän »taiteilija — taideteos — vastaanottaja», jonka keskimmäinen aines toimii merkin, tai tarkemmin sanottuna merkkien summan tavoin.[1] Taideteos saa siis tietyntyyppisen signaalijärjestelmän luonteen, siitä tulee eräänlainen koodi, jonka avulla lukija, katsoja tai kuulija voi käsittää ja herättää tajunnassaan henkiin taiteilijan tajunnassa syntyneen ja muodostuneen kuvan. Mutta taiteen merkeillä »salakirjoitetun» sisällön asianmukainen lukeminen edellyttää, että taiteen vastaanottaja käyttää samaa avainta kuin taiteilijakin. Selventäkäämme tätä ajatusta erään esimerkin avulla. Henri Matissen ateljeessa vieraili kerran nainen, joka havaitsi että eräässä taulussa kuvatun naisen toinen käsi oli lyhyempi toista. Mutta kun hän sanoi Matisselle: »Monsieur, tällä naisella toinen käsi on toista lyhyempi», vastasi taiteilija: »Madam, te erehdytte. Tämä ei ole nainen, vaan taulu.» Olisiko jotain tällaista voinut tapahtua esimerkiksi Rembrandtin ateljeessa? Luultavasti ei. Tuskinpa Rembrandtin tauluista olisi löytynyt vastaavanlaisia ilmiöitä, ja jos olisi ja joku olisi huomauttanut siitä taiteilijalle, niin se varmaankin olisi saanut hänet hämmennyksiin. Hänen taiteensa kielessä ei ollut sijaa tällaisille muodottomuuksille. Nyt ei ole kysymys siitä, kumpaa näistä taiteilijoista me pidämme parempana. Eikä tätä kysymystä ole syytäkään ottaa esille. Kysymys on siitä, että erilaisten koulukuntien taiteellinen »salakirjoitus» ei ole yksiselitteistä. Eikä siis ole niinkään helppoa löytää oikeaa koodia taideteokseen, löytää sen »avainta» käyttämällä toisen kuvajärjestelmän kieltä. Tämä koskee yhtä lailla kaikkia kieliä. Englantilainen ei ymmärrä ranskan kielellä ilmais-

---

[1] Taiteen kielen tutkiminen merkkijärjestelmänä liitetään yleensä oikeutetusti semiotiikan syntyyn ja kehitykseen. Tämä ei kuitenkaan merkitse sitä, että taiteen kielen mieltäminen tietyntyyppisiksi merkeiksi olisi saanut alkunsa vasta meidän vuosisadallamme, jolloin semiotiikka tieteenä on syntynyt. Filosofit ovat kautta aikojen kiinnittäneet milloin enemmän ja milloin vähemmän huomiota taiteen kielen merkkiluonteeseen. Uudessa filosofiassa, erityisesti 1800-luvulla, on taideteoksen tarkasteleminen taiteellisen ajattelun spesifisenä merkkinä ollut aivan ilmeisen suosittua. Esimerkiksi Hegel on *Hengen filosofiassaan* todennut, että taide hajoaa toisaalta taideteokseen ja sen synnyttäneeseen subjektiin ja toisaalta sitä tarkastelevaan subjektiin. Hän käsitti taideteoksen »idean merkiksi».

tua ajatusta, eikä fysiikkaa taitamaton ihminen pysty lukemaan kvanttimekaniikkaa käsittelevää teosta. Kuitenkin on aivan selvää, ettei ajatuksen välittämiseksi ole olemassa muuta keinoa kuin sen materialisoiminen, ts. sen esittäminen tietyn merkkijärjestelmän kautta. Taide ei tässä suhteessa eroa muista älyllisen toiminnan lajeista: mitä tarkempi on merkitsemistapa, sitä paremmin paljastuu kuvattavan ilmiön olemus, mitä ilmaisukykyisempiä ovat taiteellisen symbolisoinnin keinot, sitä voimakkaampi on sen vaikutus taiteen kuluttajaan. Juuri tästä syystä taiteilija etsii aina sellaisia merkkejä, jotka välittävät kaikkein adekvaatimmin hänen ajatuksensa. Näin onkin täysin lainmukaista että nykyaikaisen taiteen kielen muovaaminen on merkillepantavin erityispiirre aikamme taiteellisissa etsinnöissä kaikilla taiteenaloilla. Minkälainen on taiteen merkkien erityisluonne ja miten ne eroavat muista merkeistä, esimerkiksi tavallisen kielen tai tieteellisen kielen merkeistä?

Tieteellinen kieli herättää yhtäläisiä ajatusprosesseja ja yhtäläisiä reaktioita kaikilla sitä vastaanottavilla henkilöillä. Tieteellisen kielen yleispätevyys takaa sen adekvaatin ymmärtämisen yhteiskunnallisen kommunikaation prosessissa. Juuri tämä tieteellisen kielen erityispiirre tekee mahdolliseksi laatia sanakirjoja tieteellisistä termeistä ja määritelmistä käyttäen hyväksi synonymiaa. Tieteellisillä merkeillä on perusmerkitys, johon ei sisälly minkäänlaisia lisämerkityksiä tai vaihtoehtoja. Tämä taas johtuu siitä, että tiede pyrkii yleistävään abstrahointiin merkitsemällä objektinsa tarkalla ja yksiselitteisellä merkillä. Tieteen kielen kannalta on sitä parempi, mitä tarkemmin se on yksiselitteistä. Taiteen kielessä tällainen yksiselitteisyys on kiellettyä. Neuvostoliittolainen esteetikko Semjon Rapoport on todennut: »Se mikä tieteen kielten kannalta on etu, on sietämätön haitta taiteen kielissä. Vastaanottajien reaktioiden samankaltaisuus olisi tuhoisaa taiteelle: silloin taiteella ei voisi olla uudistavaa vaikutusta vastaanottajien persoonallisuuteen.»

Taiteen merkki, jonka ideaalinen merkitys on taidekuva, on symbolinen ja representatiivinen. Toisin sanoen, sillä merkitään aistimellisen ja rationaalisen toiminnan lopullista tuotetta, toiminnan jolla pyritään tajuamaan inhimillisen kokemuksen — sosiaalisen ja psykologisen — laajoja kerrostumia. Taiteen merkki symbolisoi tajunnan

spesifisellä tavalla heijastamaa todellisuutta, joka ei ole menettänyt reaalista ja konkreettisesti aistittavaa hahmoaan. Taiteen merkki on niin ikään yleismerkityksinen, sillä muuten sitä ei voi käyttää sosiaalisessa kommunikaatioprosessissa. Mutta taiteen merkin yleismerkityksisyys ei ole samanlaista kuin tieteen merkin yleismerkityksisyys; tieteen merkkiä ei voida käyttää kuvallisen ajattelun objektivoimiseen. Miksi näin? Tieteen merkin erikoisuutena on se, että sen materiaalinen merkintätapa on riippumaton sen merkityksestä. Kun tieteellisessä kielessä lausutaan sanoja tai sanaliittoja, ei intonaatiolla, rytmisillä intervalleilla, sävelkorkeudella jne. ole minkäänlaista merkitystä, toisin sanoen on samantekevää, millä merkillä sanan merkitys välitetään. Tärkeätä on, täyttääkö materiaalinen kuori semasiologisen funktionsa, johdattaako se ajatukset siihen, mitä sillä merkitään, siis sen merkitykseen. Tieteen merkki on eräänlainen välikappale, jonka on välttämättä herätettävä vastaanottajan tajunnassa yleisesti hyväksytty merkitys. Juuri tästä syystä tieteellisiä tekstejä voidaan ilman suurempia haittoja kääntää kielestä toiseen. Tätä taas ei mitenkään voida sanoa kaunokirjallisesta tekstistä.

Voidaanko esimerkiksi runo kääntää proosaksi? Jos näin tehdään, häviää taiteellisen (tässä tapauksessa runollisen) merkin spesifisyys: sehän pystyy välittämään aistien kautta omaksutun maailman koko moninaisuuden ja monitahoisuuden. Taiteellisen kontekstin rikkominen johtaa taiteen merkin rakenteen särkymiseen. Jopa silloin, kun tämä rakenne koostuu erillisistä elementeistä, joilla on itsenäinen merkitys, ei sen synteettinen merkitys ole identtinen sen elementtien erillismerkitysten summan kanssa. Taiteen merkeillä ei ole synonyymisiä merkityksiä, jotka voitaisiin kertoa sanakirjassa niiden yhteyksien avulla, joissa ne voivat esiintyä. Syntaksin lait ilmenevät jokaisessa erillisessä merkissä taiteen ala- ja lajikohtaisten erityispiirteiden ja tekijän persoonallisuuden erityisluonteen mukaisesti.

Taiteen merkin ehjä rakenne merkitsee ykseyttä, jossa siteiden rikkominen vaikuttaisi destruktiivisesti sen koko olemassaoloon. Taiteen merkin eheys ei ole passiivinen konstruktio, vaan järjestelmä, jonka kaikki osat ovat kiinteästi toisiinsa sidoksissa. Taiteen merkin materiaalinen kuori on näin ollen osa merkin elämää. Taiteen merkkiä

vastaanotettaessa ei sen rakenne suinkaan ole merkityksetön sen luonteen kannalta, vaan päinvastoin monessa suhteessa määrää kokonaisuuden yhteisen merkityksen. Siksi kokonaisuuden osia ei voidakaan verrata niiden merkityksiin ennen kuin ne on asetettu tiettyihin yhteyksiin, toisin sanoen kuin ne alkavat elää ehjän rakenteen orgaanista elämää. Siksi taiteen merkeistä ei olekaan sanastoa. Erityisen tärkeätä on huomata, että kun tieteellisellä merkillä on puhtaasti instrumentaalinen funktio, jolloin vastaanottajan tietoisuudessa syntyy sellaisia ajatteluprosesseja kuin merkin luonut on tarkoittanut, on taiteen merkillä täysin päinvastainen funktio: kun taiteen kuluttaja vastaanottaa taiteen merkkiä, hänen tajunnassaan siihen liittyy sellaisia merkityksiä, jotka eivät suinkaan ole yhteneviä taiteilijan merkitysten kanssa ja sitä paitsi nämä merkityksetkin voivat olla erilaisia eri vastaanottajilla. »Runon merkitys voi olla laajempi kuin sen kirjoittajan tietoinen tarkoitus... Runo voi yllättäen merkitä hyvin eri asioita eri lukijoille, ja kaikki nämä merkitykset voivat erota siitä, mitä kirjoittaja luuli tarkoittaneensa. Lukijan tulkinta voi erota kirjoittajan tulkinnasta ja olla yhtä pätevä — se voi olla jopa parempikin. Runo voi sisältää paljon enemmän kuin mistä kirjoittaja oli tietoinen... Moniselitteisyys voi johtua siitä, että runo merkitsee enemmän, eikä siis vähemmän, kuin mitä tavallinen puhe pystyy kommunikoimaan.»[1]

Erilaisten tulkintojen mahdollisuus voi johtua siitä, että vastaanottaminen tapahtuu eri tasoilla ja eri näkökannoilta. Tähän perustuvat muun muassa erilaiset näytelmätulkinnat teatteritaiteessa.

Taiteen merkin vastaanottaminen kokonaisuutena aktivoi niin aistimellista kuin rationaalistakin tajunnan piiriä, se saa liikkeelle yksilöllisten psyykisten rakenteiden koko moninaisuuden ja vetää vastaanottajan koko emotionaalis-assosiatiivisen kokemusmaailman mukaan merkistä merkitykseen siirtymisen prosessiin.

Tämäntyyppiset merkit ovat syntyneet aivan lainmukaisesti yhteiskunnallis-historiallisen käytännön kuluessa, ne vastaavat täysin taiteellisen luomistyön monikerroksisen, monitasoisen ja monitahoisen luonteen merkitsemisen tarvetta.

---

[1] *T. S. Eliot.* On Poetry and Poets, London 1957, s. 30—31.

TAITEEN SISÄLTÖ JA MUOTO

Realistisen taiteen sisällön ja muodon dialektisen ykseyden perusteleminen on marxilais-leniniläisessä estetiikassa poikkeuksellisen tärkeässä asemassa. Tämä johtuu useastakin tekijästä, ennen muuta siitä, että muodon ja sisällön vastaavuudessa paljastuu todellisuuden esteettisen omaksumisen luonne. Toinen syy on se, että muodon ja sisällön ykseys ilmaisee taiteen kehityksen objektiivisen lainalaisuuden. Ja todettakoon vielä, että kysymys muodon ja sisällön suhteesta taiteessa liittyy kiinteästi sellaisiin estetiikan tärkeisiin kysymyksiin kuten luomisprosessin dialektiikka, taidekuvan karakteristiikka, taiteilijan ammattitaidon olemus jne.

Metodologisen perustan taiteen sisällön ja muodon suhteiden tarkastelulle tarjoavat ne materialistisen dialektiikan kategoriat, joissa heijastuu reaalisten objektien ykseyden, eheyden ja kehityksen perusta. Kuten tunnettua, dialektiikka lähtee siitä, että sisältö ja muoto ovat erottamattomina puolina läsnä missä tahansa ilmiössä, ne eivät voi esiintyä erikseen ja tässä mielessä ne muodostavat elimellisen ykseyden. Mutta marxilaisuus erottaa tämän ykseyden johtavan osapuolen. Tällainen johtava osapuoli on sisältö, koska se paljastaa ilmiön luonteen ja muodostaa ilmiön olemuksen. Samanaikaisesti dialektisessa materialismissa korostetaan myös muodon aktiivisuutta; sitä ei tule pitää vain ilmiön ulkokuorena, vaan sisällön sisäisen rakenteen ilmaisijana. Muodon aktiivisuus paljastuu siinä, että se auttaa sisällön kehittymistä ja paljastumista silloin, kun se vastaa sitä, ja haittaa sisällön kehittymistä ja paljastumista silloin, kun se lakkaa vastaamasta sitä.

Tällöin on otettava huomioon ero käsitteiden »sisällön ja muodon ykseys» ja »muodon ja sisällön vastaavuus» välillä.

»Muodon ja sisällön ykseys» ilmaisee vain sen, ettei sisältöä voi olla ilman muotoa eikä muotoa ilman sisältöä. Mutta sisällön ja muodon ykseys ei suinkaan merkitse sitä, että muoto aina vastaa sisältöä. Varsin usein muoto lakkaa vastaamasta sisältöä, mikä on aivan luonnollinen seuraus niiden kehityksen dialektisuudesta. Sisällön ja muodon ykseydessä sisältö on liikkuvampi osapuoli, se kehittyy muotoa nopeammin, ja tästä myös johtuu se, että muoto jää jälkeen sisällöstä. Tämä jälkeenjääminen taas mahdollistaa konfliktin syntymisen muodon ja sisällön välille.

Uusi sisältö hakee sitä vastaavaa muotoa, joka pystyy ilmaisemaan, siis tavallaan »muotoilemaan», uuden sisällön; tämä etsiminen toimii liikkeellepanevana voimana kehitysprosessissa. Se ei tietenkään merkitse, että sisältö voi saada ilmauksensa vain jossain yhdessä muodossa. Sama sisältö voi ilmetä eri muodoissa, mutta konkreettisissa olosuhteissa on aina olemassa tietty muoto, jossa sisältö paljastuu kaikkein täydellisimmin.

Näillä dialektisen materialismin tärkeillä peruskäsitteillä on ratkaiseva metodologinen merkitys sisällön ja muodon välisen suhteen ymmärtämiselle taiteessa. Ne pätevät taiteessa yhtä lailla kuin missä tahansa luonnon ja yhteiskuntaelämän ilmiössä.

Mutta kuten jo edellä todettiin, ei taiteen sisällön erityispiirteitä ja taiteen muodon luonnetta tarkastella marxilais-leniniläisessä estetiikassa pelkkinä yleisfilosofisina käsitteinä. Marxilaisessa estetiikassa tarkastellaan sisällön ja muodon ykseyttä ja niiden kehitystä sellaisena kuin ne ilmenevät taiteessa. Toisin sanoen, se tutkii sisällön ja muodon suhteiden esteettistä ominaislaatua.

1. TAITEEN SISÄLTÖ

Taiteen sisällöllä on kaksi puolta: sillä voidaan tarkoittaa joko taiteessa heijastuvaa todellisuutta tai todellisuuden taiteellisen heijastuksen sisältöä konkreettisessa taideteoksessa. Nämä molemmat puolet liittyvät kiinteästi toisiinsa, mutta niitä ei saa sekoittaa toisiinsa. Marxilais-leniniläisessä estetiikassa tehdäänkin ero kahden käsitteen välillä, jotta nämä sisällön kaksi puolta voitaisiin erottaa toisistaan: puhutaan taiteen objektista ja taiteen sisällöstä.

Taiteen objektin määrittelyssä me nojaudumme mate-

rialistiseen selitykseen taideteorian peruskysymyksestä: kysymyksestä taiteen suhteesta todellisuuteen ja varsinaisen reaalisen elämän ja sen taiteessa heijastumisen välisistä suhteista. Näin tarkasteltaessa tietyt elämän ilmiöt muodostavat sisällön ja taide taas on tietty muoto, jossa ne heijastuvat. Taidekuvat ovat elämän taiteessa heijastumisen spesifinen muoto.

Toisaalta taideteoksessa on myös oma sisältönsä ja tässä mielessä ei enää voida puhua taidekuvasta elämän heijastumisen muotona, vaan on puhuttava itsensä taidekuvan sisällöstä.

Ensimmäisessä merkityksessä taiteen sisältö muodostuu tavallaan sen heijastamasta elämästä, objektiivisesta todellisuudesta, joka on olemassa taiteesta riippumatta. Toisessa merkityksessä taideteoksen sisältö ei koostu sen heijastamasta, vaan siinä heijastuneesta elämästä, ei varsinaisesta objektiivisesta todellisuudesta, vaan sen heijastuksesta, siis taiteilijan aatteellisesta ja luovasti mieltämästä ja paljastamasta todellisuudesta. Totesimme jo edellä, että taiteilija kuvaa aina elämän ilmiöitä omien tunteidensa, käsitystensä ja ajatustensa lävitse, hän antaa niille oman aatteellis-esteettisen arvotuksensa; niinpä hänen elämänkäsityksensä ja suhtautumisensa elämään, siis hänen maailmankatsomuksensa on hänen luomansa teoksen sisällön elimellinen osa. Tämä merkitsee sitä, että taideteoksen sisältöön kokonaisuudessaan samoin kuin jokaisen erillisen taidekuvankin sisältöön kuuluu objektiivisen aineksen — elämän — ohella myös subjektiivinen aines — taiteilijan maailmankatsomus; taideteos välittää tiettyjä osasia elämästä, mutta samalla siinä objektivoituu myös taiteilijan sisäinen maailma. Neuvostoliittolainen kirjailija Olga Forš on sanonut: »Tässä kirjoittamisessa toinen piste on kirjoittaja ja toinen teema. Kirjoittajan on palautettava teema, sen jälkeen kun hän on imenyt sen itseensä, takaisin aivan uudella ja — mikä tärkeintä — ennennäkemättömällä esteettisellä objektilla rikastettuna.»

Todellakin, taiteellinen sisältö voi syntyä vasta sitten, kun nämä molemmat »pisteet» — teema ja kirjoittaja — muodostavat elimellisesti yhtenäisen seoksen.

Taideteoksen sisältö koostuu aina kuvauskohteesta — elämästä — saadusta aineistosta ja taiteilijalta saadusta todellisuuden aatteellis-esteettisestä mieltämisestä. *Taideteoksen sisältö on taiteellinen ja kuvallinen heijastus tai-*

teilijan esteettisesti mieltämistä ja arvottamista todellisuuden ilmiöistä. Tästä johtuu myös se, että eri taiteilijat luovat samoista elämän ilmiöistä sisällöltään aivan erilaisia taideteoksia. Jos aatteelliset näkemykset ovat erilaisia, voivat sama aihe ja sama aineisto muodostaa pohjan sisällöltään aivan vastakkaisille taideteoksille. Tämä on eräs taiteellisen luomistyön tärkeimmistä lainalaisuuksista.

Juuri tästä johtuu muun muassa se, että Dmitri Šostakovitšin ooppera *Katerina Izmailova* on enemmän kuin vain musikaalinen ja dramaattinen muunnelma Nikolai Leskovin kertomuksesta *Mtsenskin kihlakunnan Lady Macbeth.* Oopperan juoni toistaa Leskovin kertomuksen juonta. Mutta *Katerina Izmailovan* johtava idea, sen paatos ja peruskonflikti eroavat olennaisesti siitä, mikä on sisältönä Leskovin kertomuksessa. Vanha venäläinen kirjailija näki sankarittarensa omavaltaisena kauppiaanvaimona, joka turvautuu kaikkein inhoittavimpiin tekoihin omien päämääriensä saavuttamiseksi, hän ei kaihda edes murhaa. Neuvostoliittolainen taiteilija Šostakovitš näki hänessä pikemminkin henkisen pimeyden uhrin: hänen Katerinassaan on todellista traagisuutta ja hänen hirvittävän kohtalonsa kuvaaminen on samalla sen maailman tuomitsemista, jossa tällainen psykologia on mahdollista. Katerina Izmailovan ja todellisuuden välisessä konfliktissa Šostakovitš on sankarittarensa puolella — hän ei tuomitse eikä puolustele Katerinaa, vaan osoittaa miten hirvittävä maailma tuhoaa tämän intohimoisen ja monisäikeisen persoonallisuuden, jonka epätavallisen mittaville hengenvoimille olisi toisenlaisissa olosuhteissa löytynyt aivan erilaista käyttöä. Šostakovitš luki Leskovin kertomuksen »uusin ja nykyaikaisin silmin» ja loi valtavaa humaanisuutta uhkuvan teoksen, jolla on aivan uusi taiteellinen sisältö.

Tarkastelkaamme nyt esimerkkiä alkuperältään kirjallisen teoksen uudesta tulkinnasta, joka on tulosta erilaisesta elämästä ja erilaisista aatteellisista näkemyksistä. Kuuluisa saksalainen näyttelijä ja ohjaaja Gustaf Gründgens ohjasi Deutsches Schauspielhausissa Hampurissa *Faustin.* Näytelmän juoni on peräisin Goethen nerokkaasta tragediasta ja myös teksti on kokonaan Goethen käsialaa. Mutta Gründgensin näyttämöllinen tulkinta tästä tekstistä eroaa oleellisesti Goethen nerokkaasta teoksesta. Gründgensillä Mefistofeles voittaa aina Faustin kanssa syntyneet konfliktit. Goethella Faust ei tosin päässyt ko-

kemaan sitä ihanaa hetkeä, johon hän olisi halunnut pysäyttää ajan kulun, mutta hän voittaa kuitenkin loppujen lopuksi henkensä voimalla ja suuruudella ovelan kiusaajansa. Mutta Gründgensin esityksessä Faust on Mefistofeleen rajattoman vallan ja pilkanteon objekti. Tämä ei ole Goethen Faust, mutta hampurilaisen esityksen totuus on siinä, että se heijastaa välillisesti ja epäsuorasti maailmaa, jossa Mefistofeleet voivat paljon Fausteja paremmin.

Leskovin ja Šostakovitšin sekä Goethen ja Gründgensin kuvaamat elämän ilmiöt ovat aivan samoja, mutta heidän luomiensa teosten sisältö on erilainen.

Taideteoksen sisältöä jäsennellessämme havaitsemme, että se koostuu taideteoksen ideasta, teemasta ja siinä kuvattujen ilmiöiden emotionaalis-esteettisestä arvottamisesta. Mutta nämä osat voidaan erottaa toisistaan ainoastaan, kun se on tarpeen analyysin kannalta. Itse taideteoksessa ne muodostavat elimellisen ykseyden: teema tajutaan aina idean kautta, elämän ilmiöiden arvotus on tulosta teoksen ideasta, ja idea taas paljastuu teeman materiaalissa, teeman kehityksen kautta. Ideaa, teemaa ja arvotusta ei voi erottaa toisistaan.

Idea on sisällön tärkein puoli. Mutta ideaa taiteessa ei tule käsittää abstraktiksi kaavioksi. Taide ei formuloi ideoita, se ilmaisee niitä kuvallisesti ja emotionaalisesti. »Taiteen idea ei ole syllogismi, dogmi eikä sääntö, se on elävää intohimoa, paatosta...» — näin Belinski on ilmaissut tämän ajatuksen.

Tietenkin taideteoksessa voidaan ilmaista myös poliittisia, eettisiä, filosofisia tms. ideoita. Mutta sen enempää poliittinen, moraalinen kuin filosofinenkaan idea erikseen tai kaikki nämä ideat yhdessä eivät pysty ilmaisemaan taideteoksen aatteellista sisältöä. Taiteen idea, aate on luonteeltaan esteettinen.

Esteettinen idea ei ole abstrakti ajatus, vaan niiden vaikutelmien, tunteiden, kokemusten, mielialojen ja mietteiden summa, joita syntyy taideteosta vastaanottavalla ihmisellä, se on konkreettinen taidekuva, jossa ja jonka kautta taide ilmaisee suhteensa todellisuuteen. Esteettinen idea on taideteoksesta tehty johtopäätös, mutta se ei ole taiteilijan abstraktisti muotoilema johtopäätös; se syntyy elimellisesti taideteoksen taiteellisesta kudoksesta, ja lukija, katsoja tai kuulija ymmärtää tai pikemminkin vastaanottaa sen.

Kun Berliinissä vuonna 1948 lavastettiin kuuluisan saksalaisen näytelmäkirjailijan ja ohjaajan Bertolt Brechtin näytelmä *Mutter Courage ja hänen lapsensa,* esitettiin lehdistössä toivomus, että Mutter Courage lopultakin ymmärtäisi sodan kauhistuttavan ja julman olemuksen. Näytelmän päähenkilö Anna Fieplinghän ei edes näytelmän lopussa pysty tajuamaan kaikkia sodan ihmisille aiheuttamia kauheuksia. Näin siitäkin huolimatta, että sota vie häneltä hänen lapsensa.

Mutta poliittisesti erittäin terävänäköinen Brecht oli sitä mieltä, etteivät katastrofin uhrit elämässä ja taiteessa aina välttämättä ota siitä oppia. Hän oli päinvastoin vakuuttunut siitä, että »niin kauan kuin joukot pysyvät politiikan objektina, he ottavat vastaan kaiken mitä heille tapahtuu ei kokemuksena, vaan kohtalona; he tietävät heitä kohdanneen järkytyksen luonteesta yhtä vähän kuin koekaniinit biologian laeista». Ja siksi Brecht logiikalle ja tapahtumien historialliselle totuudelle uskollisena ei katsonut, että näytelmän kirjoittajan pitää »saada Mutter Couragen silmät avautumaan lopussa; kirjoittajalle on tarpeen, että katsoja näkisi».

Brechtin näytelmän korkea aatteellisuus ilmeneekin siinä, että katsojan silmät avautuvat sen esitystä seuratessa.

Idea on taideteoksessa johtavan tendenssin asemassa. Mutta tendenssi ei saa olla paljaana, se ei saa olla saarnaamista taideteoksen henkilöiden repliikeissä eikä karkean opettavaista. Idea ei elä itsenäistä elämää taiteessa, se ei elä kuvien rinnalla eikä kirjoittajan kommenttina, vaan se sisältyy teoksen kuvalliseen rakenteeseen ja on siitä johdettavissa. Taideteoksen ideaa ei tule korostaa keinotekoisesti, kuten Engels on todennut.

Taiteilija ikään kuin sanoo lukijalle, katsojalle tai kuulijalle: tässä teille kappale elämää, seuratkaa sen kehityksen logiikkaa ja tehkää itse tarvittavat johtopäätökset. Leninin mielestä ainoastaan vulgaari kirjoittaja luulee, ettei lukija ajattele eikä pysty ajattelemaan. Todellinen taiteilija luottaa lukijaansa ja hänen mielikuvitukseensa, hänen kykyynsä tehdä itsenäisesti yleistyksiä ja johtopäätöksiä. Mutta vaikkei taideteos tarjoakaan näitä johtopäätöksiä valmiissa muodossa, on sen tapahtumien kulun valmisteltava niitä.

Tässä kohdin lienee paikallaan viitata kuuluisan venäläisen kriitikon Nikolai Dobroljubovin tunnettuun artikke-

liin *Opettavaisuudesta kertomuksissa ja romaaneissa*. Dobroljubov puolustaa käsitystä, jonka mukaan »taide on elämän oppikirja», mutta samanaikaisesti hän vastustaa päättäväisesti abstraktia didaktismia. Hän vetoaa taiteilijoihin sanomalla: pankaa meidät itse ajattelemaan, varokaa esiintymästä opettajana, varokaa sanomasta, että te haluatte jotain tiettyä parannusta ja aiotte rankaista jostain tietystä paheesta. Dobroljubov ei vastustanut sitä, että taide opettaa, vaan sitä, että se pänttäisi opetuksia. Taiteilija ei ole moraalisaarnaaja. Mutta jos hän kuvaa elämää todenmukaisesti ja syvällisesti, jos sen johtavat virtaukset kuvastuvat hänen luomistaan kuvista ja jos hänen teostensa taidekuvat ilmentävät ajan tärkeimpiä vaatimuksia ja kuvaavat merkittäviä ja syvällisiä tunteita ja ajatuksia, ne saavat osallistuvan taiteellisen julistuksen luonteen. Taiteilijan intohimoinen kiinnostus elämän ilmiöitä kohtaan lävistää taideteoksen koko kuvallisen rakenteen. Kaikkein korkeimman ilmauksensa se saa kirjallisuuden ja taiteen puoluekantaisuuden periaatteessa.

Lenin korosti, että ideoissa heijastuu todellisuus, mutta niissä ilmenee myös ihmisen aktiivinen suhtautuminen todellisuuteen.

»Idea on ihmisen tietoa ja pyrkimystä (haluamista)...», [1] on Lenin sanonut. Leninin korostama idean erityisominaisuus on taiteen kannalta erityisen tärkeä: idea on ajatus, johon sisältyy tahto ja päämäärä. Mutta taiteessa ideaa ei myöskään voi ilmaista emotionaalisesti vaikuttavan konkreettisen elämän ulkopuolella. Ja kuten jo edellä totesimme, idea taiteessa on aina paitsi rationaalisesti ilmaistua ajattelua myös rakkautta tai vihaa, sympatiaa tai antipatiaa, innostusta tai suuttumusta, iloa tai surua.

Taiteen toimivuus ilmenee niissä tunteissa, joita se herättää ihmisissä. Siksi onkin erityisen tärkeää, ettei taideteos jätä ihmistä välinpitämättömäksi (muuten hän ei ota vastaan minkäännäköistä ideaa) ja toiseksi, että taideteoksen synnyttämät emootiot vastaavat sen ideaa. Toisin sanoen, että sympatiaa tai antipatiaa, naurua tai kyyneleitä, iloa tai surua herättäisivät juuri ne kuvat ja kohtaukset, joiden oli tarkoituskin herättää. Tällainen reaktio kat-

---

[1] *V. I. Lenin*. Teokset, 38. osa, s. 158.

sojan, kuulijan tai lukijan taholta onkin paras osoitus idean oikeaan osuneesta ilmaisemisesta.

Tarkastelkaamme erästä esimerkkiä idean onnistuneesta emotionaalis-kuvallisesta julkituomisesta. F. Fiveiskin veistosryhmä *Kuolemaa voimakkaampi* esittää kolmea rohkeaa ihmistä, jotka joutuivat kokemaan epäinhimillisiä koettelemuksia. Jokainen heistä kohtaa omalla tavallaan kauhistuttavan loppunsa: yksi heistä on aivan voimaton ja tuskin edes kuulee mitä ympärillä tapahtuu; toinen, kaikkein nuorin, raivoaa vielä vastaan, ja vain kolmas, päähenkilö, joka samalla on komposition keskus, ottaa kuoleman vastaan tyynenä ja urhoollisena. Kuvanveistäjä on kuvannut inhimillisen kärsimyksen eri asteita, tai pikemminkin ihmisen tilan ilmenemismuodon eri asteita. Tämän tilan astevaihtelut hän on kuvannut siten, että ryhmään syntyy voimakas sisäinen tunnelataus jonka katsoja kokee erittäin kipeästi. Veistosryhmä *Kuolemaa voimakkaampi* ei jätä katsojaa välinpitämättömäksi: se liikuttaa ja herättää myötätuntoa ja ihailua neuvostoihmisen rohkeutta kohtaan.

Emotionaalisesti idea muotoutuu jo taiteellisen luomisprosessin aikana. Asiahan ei ole suinkaan niin että teos välittää ensin loogisesti kehitellyn idean, johon sitten »lisätään» emotionaalisuus. Emotionaalisuus ei taideteoksessa ole mikään idean loogisen kehityksen myötäilijä, vaan se ilmaisee taiteen aatteellisen suunnan.

Emotionaalinen ei taiteessa seuraa rationaalista eikä tunne ajatusta, vaan rationaalinen paljastuu emotionaalisen kautta ja ajatus tunteen kautta, niiden elimellinen ykseys liittyy taiteellisen luomistyön luonteeseen. Tämä selittää suurelta osin poliittisen elokuvan suuren suosion. Poliittinen elokuva vastaa ymmärrettävästi aikamme syvällisiä vaatimuksia, mutta sen menestys riippuu suurelta osin juuri emotionaalisuuden ja rationaalisuuden yhdistymisestä. Ensi näkemältä tuntuisi siltä, ettei äärimmäisen emotionaalisesta juonesta viehättynyt katsoja pystyisi omaksumaan poliittista problematiikkaa. Mutta esimerkiksi Damiano Damianin elokuvien *Poliisikomissaarin tunnustus tasavallan prokuraattorille* ja *Tutkimus on päättynyt, unohtakaa* ja Elino Petrin *Työväenluokka nousee paratiisiin* suosio osoittaa aivan päinvastaista.

Tarkastelkaamme luomisprosessia teatterissa. Useinhan käy niin, että näyttelijä ymmärtää suurenmoisesti tai-

dekuvan tai sen erillisen detaljin merkityksen, muttei kuitenkaan pysty ilmentämään sitä näyttämöllisessä hahmossa. Tämä johtuu tavallisesti siitä, että järkeilty käsitys elää erillistä elämäänsä ja näyttelijä vain haeskelee emotionaalista väriä kuvittaakseen käsitystään.

Emotionaalisesti omaksuttu idea auttaa näyttelijää elävöittämään roolia ajatusten ja tunteiden avulla, siitä tulee hänelle vakaumus ja hänen itsensä elimellinen osa.

Taideteoksen arvon ja merkityksen määrää ensisijaisesti sen perustana olevan idean totuudellisuus, syvällisyys ja yhteiskunnallinen merkitsevyys. Edellä todettiin jo, että taiteen historiasta löytyy useita esimerkkejä siitä, miten virheellinen idea heikentää teoksen taiteellista arvoa, jopa osoittautuu usein tuhoisaksi luomistyön kannalta. Nerokas taiteilijakaan ei pysty estämään teoksensa vahingoittumista, jos hänen ideansa on väärä. Virheellinen suunta voi tuhota suurenkin lahjakkuuden. Perusajatukseltaan valheelliset teokset ovat heikkoja myös puhtaasti taiteellisessa mielessä.

Tämä voidaan selittää ennen muuta sillä, että täydellisyyteen taiteessa päästään vain niissä teoksissa, joissa henkilöt toimivat luonteidensa mukaisesti; heidän käyttäytymisensä logiikka riippuu niistä olosuhteista, joissa he toimivat, siis aina elävän elämän logiikasta. Jos teoksessa julistetaan valheellista ideaa eivätkä sen henkilöt toimi totuudenmukaisesti, vaan kirjoittajan mielivalta ohjailee heitä heidän luonteistaan välittämättä, niin tämä on ristiriidassa taiteen lakien kanssa ja rikkoo väistämättä teoksen taiteellisen kudoksen.

Onko sitten mahdollista luoda valheelliseen ideaan perustuva taideteos? Taiteen historiasta tunnemme useitakin sellaisia teoksia. Jos valheellinen idea on vieras taiteilijan tunnerakenteelle, jos se on vain ympäristön vaikutuksesta sattunut erehdys, voi sisäinen totuudentunne osoittautua voimakkaammaksi ja taiteilija pystyy luomaan realistisia kuvia elämästä, realistisia konflikteja ja henkilöhahmoja. Elämästä saatu aineisto on ristiriidassa valheellisen idean kanssa, ja niinpä idea pysyykin vieraana aineksena, joka ei ole syntynyt taidekuvien logiikasta. Valheellinen idea estää elämän todellisten kuvien liittämisen yhteen elimelliseksi kokonaisuudeksi. Nämä valheelliset ideathan tunkeutuvat taiteeseen varsin usein juuri silloin, kun taiteilija maailmankatsomuksensa rajoittu-

neisuuden tai ennakkoluulojensa vuoksi on kyvytön tajuamaan oikealla tavoin elämän ilmiöitä ja niiden välistä syy- ja seuraus-suhdetta. Siksi valheelliseen ideaan perustuvat taideteokset voivat antaa vain suppean käsityksen elämästä, mutta kaikkein useimmiten elävän elämän kuvaaminen on niissä korvattu todenkaltaisen harhakuvitelman kuvaamisella.

Toistamme vielä, että taideteoksen taiteellinen arvo ja merkitys riippuu sen idean syvällisyydestä ja yhteiskunnallisesta merkitsevyydestä. Tällöin on kuitenkin tehtävä selvä ero sen tekijän subjektiivisen aikomuksen ja taideteoksessa objektiivisesti ilmaistun idean välillä. Taideteoksen idea ei ole yhtä kuin sen kantava ajatus, ne eivät ole läheskään aina yhteneviä, taiteilija ei suinkaan ilmaise aina teoksessaan juuri sitä ideaa, jonka hän subjektiivisesti pyrki ilmaisemaan.

Taiteilijan subjektiivisen aikomuksen ja taideteoksessa objektiivisesti ilmaistun idean välinen ristiriita voi käytännössä saada erilaisia ilmenemismuotoja.

Usein käy niin, että taiteilija ottaa itselleen oikean tehtävän ja subjektiivisesti häntä liikuttavat mitä parhaimmat aikomukset, mutta taideteoksessa objektiivisesti ilmaistu idea osoittautuukin valheelliseksi ja virheelliseksi. Tulevan teoksen idean oikea määritteleminen on tärkeää, mutta se ei vielä riitä: välistä väärät ratkaisut, ongelman ja sen konkreettisuuden pinnallinen ymmärtäminen sekä kuvien sekoittaminen, joskus jopa puhtaasti ammattitaidolliset puutteetkin saattavat johtaa aivan toisenlaisiin tuloksiin kuin mihin taiteilija alunperin pyrki. Taiteilijan subjektiivinen ajatus voi siis olla hyvinkin merkittävä, mutta hänen luomansa taideteoksen idea valheellinen. Voi käydä myös päinvastoin: kantava ajatus on virheellinen, mutta taideteoksen idea voi osoittautua oikeaksi ja syvälliseksi.

Kreutzer-sonaattinsa loppulauseessa Leo Tolstoi toteaa, että hän halusi sanoa teoksellaan, ettei avioliitto eikä avioliiton ulkopuolinenkaan rakkaus pysty tuomaan ihmiselle onnea; miehen ja naisen välisten suhteiden luonteeseen sisältyy sovittamattomia ristiriitoja. Tällainen oli karkeasti otettuna Tolstoin subjektiivinen ajatus, sillä hän oli ajautunut umpikujaan analysoidessaan näitä suhteita oman aikansa yhteiskunnassa. Mutta *Kreutzer-sonaatti* on syvästi humaani teos, joka paljastaa tsaarinajan

Venäjän epäinhimillisten elinolosuhteiden iljettävyyden. Leninin tunnettu arvio Tolstoista kaikki ja kaikenlaiset naamiot riistävänä taiteilijana pätee täydellisesti myös tämän teoksen kohdalla. *Kreutzer-sonaatti* ei realististen kuviensa logiikalla johda lukijaa asketismin kannattajaksi, vaan panee miettimään itse todellisuutta ja tuomitsemaan elämän, joka tuhoaa kaikkein luonnollisimmat inhimillisten tunteiden ilmaukset, todellisuuden, jossa oikeudesta rakastaa joutuu maksamaan omalla hengellään.

Mutta vaikka otammekin huomioon, että taiteilijan subjektiivisen ajatuksen ja hänen teoksessaan objektiivisesti ilmaistun idean välillä saattaakin vallita ristiriita, ei tätä kuitenkaan tule pitää minään sääntönä luomistyössä. Näin tapahtuu, mutta se ei ole laki. Se on pikemminkin poikkeus, joka vahvistaa säännön. Sääntönä taas on, että mitä tarkemmin taiteilija selvittää itselleen teoksensa perusajatuksen, sitä syvällisemmin idea heijastuu varsinaisessa taideteoksessa.

Mutta taiteilijan subjektiivista aikomusta ja hänen teoksessaan ilmaistua ideaa ei tule samaistaa toisiinsa edes silloin, kun ne ovat luonteeltaan yhteneviä. Idea paljastuu ensisijaisesti teoksen kuvallisen järjestelmän kautta. Taiteilija ilmaisee itseään teoksissaan syvällisemmin ja laajemmin kuin omissa käsityksissään. Ja jos on kyse todella suuresta, elämän kulkua totuudenmukaisesti kuvaavasta taiteilijasta voi hänen teoksensa sanoa paljon enemmän kuin mitä sen tekijä alunperin suunnitteli. Louis Aragon on sanonut, ettei hän pysty selostamaan teostensa sisältöä, koska silloin niistä häviää kaikkein olennaisin — se minkä vuoksi ne on kirjoitettu. Tämä ei ole pelkästään hänen subjektiivinen tuntemuksensa. Taiteilija luo usein huomattavasti laajemmalle kaikuvia teoksia kuin hänen alkuperäinen ajatuksensa edellytti. Viittaamme aluksi kahden edistyksellisen saksalaisen kirjailijan teoksiin.

Remarque on varustanut romaaninsa *Länsirintamalta ei mitään uutta* motolla: »Tämä kirja ei ole tarkoitettu syytökseksi eikä tunnustukseksi». Kuitenkin kirja on saanut erittäin laajaa tunnustusta nimenomaan siksi, että se on raivokas syytös ja kiihkeä tuomio ensimmäisen maailmansodan aloittaneille voimille. Kirjailijan vihamiehet tajusivat sen, eivätkä saksalaiset fasistit suinkaan sattumalta kieltäneet romaanin valtaantulonsa jälkeen.

Hans Falladan, toisen saksalaisen kirjailijan teos *Kukin kuolee itsekseen* oli suunniteltu ylistämään sellaisen ihmisen henkistä suuruutta, joka ei luovu humaaneista vakaumuksistaan kuoleman uhan edessä ja aloittaa yksinään taistelun fasismia vastaan. Mutta Falladan totuudenmukaisesti kuvaaman elämän logiikka julistaa paljon laajempaa ajatusta: yksin taistellen voi saavuttaa sankarikuoleman mutta ei voi voittaa. Tässä tapauksessa kirjailijan subjektiivinen aikomus oli suppeampi kuin taideteoksen idea.

Taiteen idea avautuu aina elämästä otetusta konkreettisesta materiaalista, josta koostuu taideteoksen teema. *Teemaksi kutsutaan taideteoksessa kuvattuja elämänilmiöitä. Teema ei ole vain elämästä saatua aineistoa, vaan se koostuu niistä elämän ilmiöiden puolista, joita teos tutkii ja jotka esitellään lukijalle, katsojalle tai kuulijalle.* Gorki on määritellyt teeman seuraavasti: »Teema on tekijän kokemuksesta syntynyt ja elämän hänelle sanelema idea, joka kuitenkin pesii hänen vaikutelmiensa uumenissa muotoa vailla ja joka kuvallista ilmentämistä vaatien herättää hänessä tarpeen ryhtyä muotoilemaan sitä.» Teemaa ei voi erottaa ideasta eikä ideaa teemasta. Amerikkalaisen ohjaajan Sidney Pollackin elokuvan *Ammutaanhan hevosiakin* katsoja joutuu seuraamaan monien ihmisten tuskallisia ponnistuksia. He haluavat vapautua kurjuuden ja toivottomalta tuntuvan työttömyyden kurimuksesta. Etsiessään ulospääsyä tilanteesta he ajautuvat osanottajiksi ennennäkemättömään tanssimaratoniin. Kilpailujen sääntönä on, että osanottajien on tanssittava kuukauden ajan nukkumatta; heillä on oikeus vain ajoittaisiin viidentoista minuutin ruokailu- ja hengähdystaukoihin. Tämän tanssin muodossa tapahtuvan kidutuksen kestäneet saavat suuren rahapalkkion. Mutta koe osoittaa, ettei kukaan voi kestää fyysisesti tällaisia ehtoja ja tanssijat nääntyvät uuvuksiin katsojien silmien edessä. Osanottajien määrä alkaa vähetä. Jotkut menettävät tahtonsa, toiset voimansa, toiset menettävät järkensä ja joku taas kuolee sydänkohtaukseen. Silloin elokuvan naispäähenkilö viimeisen toivonsa menetettyään pyytää nuorta partneriaan, että tämä ampuisi häntä ohimoon. Kuolema merkitsee pelastusta näille loppuunajetuille ihmisille, he ovat muserrettuja ja murrettuja eivätkä voi elää enää kauempaa, niin kuin eivät voi elää loppuunajetut hevoset. Teema sulautuu

tarkasti ja täydellisesti juoneen. Mutta tämä traaginen ja toivottomalta tuntuva tarina ei kuitenkaan jätä katsojaa toivottomaksi: elokuvan taka-ajatukseen kätketty tekijän syvä myötätunto ja hänen tarkasti kohdistamansa vastalause auttavat katsojaa tiedostamaan elokuvan idean: ihmisen olemassaolo »tanssimaraton»-yhteiskunnassa on epäinhimillistä, ja niin kauan kuin on olemassa voimia, jotka pystyvät pakottamaan ihmisen luopumaan vapaaehtoisesti hengestään, syntyy myös elokuvassa kuvatun kaltaisia tragedioita.

Idean sävy riippuu usein taiteilijaa liikuttaneen teeman yhteiskunnallisesta merkitsevyydestä. Teema ei kuitenkaan ole se tekijä, joka määrää taideteoksen aatteellis-esteettisen merkitsevyyden. Taideteos voi ilmentää merkittäviä ideoita, vaikkei se kuvaa kovinkaan laajaa aineistoa. Teema ei ole ratkaiseva, ratkaiseva on sen aatteellis-esteettisen käsittelyn ja sen ilmentämisen luonne. Tämä ei kuitenkaan tarkoita sitä, että teeman merkitsevyys on taiteessa epäolennaista. Tuskin voidaan olettaa, että mikä tahansa, jopa yhteiskunnallisesti täysin mitätönkin teema, voi taiteilijan taikasauvan heilautuksesta muodostaa perustan mittavalle taideteokselle.

Teeman aatteellis-esteettisen käsittelyn myötä taiteilija arvottaa tietyllä tavalla kuvaamiaan elämän ilmiöitä. Taiteessa tämä arvotus on luonteeltaan esteettis-emotionaalista. Se ilmenee siinä, että taiteilija kuvaa tietyt elämän ilmiöt esteettisesti miellyttäviksi ja herättää niitä kohtaan myötätuntoa ja sympatiaa. Toiset ilmiöt hän kuvaa sellaisiksi, että ne herättävät antipatiaa ja suuttumusta, hän kuvaa ne luotaantyöntäviksi.

Taide merkitsee aina taiteelliseen muotoon puettua »oikeudenkäyntiä», jonka aikana luetaan tuomio elämän eri ilmiöille. Tämä »oikeudenkäynti» on teoksen sisällön erottamaton osa.

Taideteoksen sisältö koostuu idean, teeman ja arvotuksen elimellisestä ykseydestä.

2. TAITEEN MUOTO

Anatoli Lunatšarski varoitti nuoria kirjailijoita — ja tämä koskee yhtä lailla kaikkia taiteilijoita — ettei mestariksi tulla ilman merkittävää sisältöä, ja siksi onkin jatkuvasti otettava oppia ja lisättävä tietämystään elämästä.

Mutta samanaikaisesti taiteilijan on »taisteltava puhtaan, selvän ja rikkaan muodon puolesta, joka ei suinkaan tule hänelle ilmaisena lisukkeena sitä mukaa kun hän tutkii elämää».

Tämä on tärkeä näkemys. Tapaahan vielä meidänkin aikanamme pinnallisia käsityksiä, joiden mukaan taiteilijan tarvitsee antaa selkeä vastaus vain toiseen jokaista taiteilijaa liikuttavasta kahdesta kysymyksestä: mitä sanoa ja miten sanoa. Kun tietää mitä sanoa, tulee »miten» itsestään. Totesimme edellä, että taiteen valtava asema yhteiskunnan elämässä, sen taiteellinen arvo ja sen esteettis-emotionaalisen vaikutuksen voimakkuus riippuvat siihen sisältyvien ideoiden syvällisyydestä, jaloudesta, merkittävyydestä ja ajankohtaisuudesta. Mutta aatteellisuus ei kata ammattitaitoa. Taidetta ei synny ilman ammattitaitoa, ilman selkeää taiteellista muotoa.

Boileaun aforismi, jonka mukaan ajatuksia ja jaloutta täynnä oleva runokin on vastenmielinen, jos se loukkaa kuuloa rujoudellaan, ei koske pelkästään klassisismin ajan taidetta. Se on taiteen yleinen laki. Täydellisen taiteellisen muodon luominen on erittäin vaikea ja usein tuskallinenkin puoli taiteellista luomistyötä. Goethe onkin sanonut, että jokainen näkee taiteeksi kelpaavaa materiaalia, sen sisältö taas on vain niiden ulottuvilla, joilla on jotain yhteistä sen kanssa, mutta »sen muoto jää useimmille salaisuudeksi».

Tätä ei käy kiistäminen. Kuka tahansa voi oppia muovailemaan savea tai vetämään väriä kankaalle, mutta tarvittavan taiteellisen muodon luomiseen tulevalle taideteokselle ei riitä edes se, että hankitaan taiteilijalta vaadittava tekninen ammattitaito — siihen tarvitaan taiteellista lahjakkuutta. Goethen sanat »muoto jää useimmille salaisuudeksi» osoittavat, miten vaikea on suunnitelmasta sen toteuttamiseen johtava tie.

Kuka tahansa voi oppia käsittelemään marmoria, mutta vain Michelangelo tai Rodin pystyvät sanomaan: »Otan palasen marmoria ja hakkaan siitä pois kaiken liian». Ei puun veistäminenkään ole vaikeata, mutta vain Konenkov voi saavuttaa sellaisen taidon sen käsittelyssä, että hän, Golubkinan hienoa ilmausta lainataksemme, vain »vapauttaa sen, mitä puuhun sisältyy».

Tietenkään ei sanontaa »vain Michelangelo» tai »vain Konenkov» pidä ymmärtää kirjaimellisesti. Jokainen tai-

teilija hallitsee enemmässä tai vähäisemmässä määrin tämän taidon.

Taiteen muodon erityispiirteiden selvittämiseksi on ensin tarkasteltava kysymystä taiteen kuvallisten ilmaisukeinojen luonteesta. Taiteilija käyttää aina luomiseen jotain materiaalia ja suunnitelmansa toteuttamiseen tiettyjä aineellis-teknisiä keinoja, joita kutsutaan taiteen kuvallisiksi ilmaisukeinoiksi.

Nämä keinot muodostavat taiteen »kielen» joka kehittyy ja täydellistyy taiteen historian myötä. Eri aikakausien taiteilijat saattavat käyttää yksiä ja samoja kuvallisia ilmaisukeinoja paitsi aatteelliselta sisällöltään myös taiteelliselta muodoltaan aivan erilaisiin teoksiin. Niinpä renessanssin aikana muotoillut kuvataiteiden perspektiivilait ovat edelleen kuvataideteosten tärkein luomisen keino.

Koska eri taiteiden materiaali on erilaista, on jokaisella taiteella oma erityinen kuvallisten ilmaisukeinojen järjestelmänsä. Mutta vaikka eri taiteiden ilmaisukeinoissa on suuriakin eroja, on niillä tiettyjä yhteisiäkin piirteitä.

Ensinnäkin kaikkien taiteiden ilmaisukeinot noudattavat tiettyjä materiaalisia, fyysisiä lakeja. Esimerkiksi värien käyttö liittyy optiikan lakeihin, sävelten käyttö akustiikan lakeihin jne. Siksi taiteilijan, joka pyrkii hallitsemaan oman taidelajinsa, on tutkittava taiteen ilmaisukeinojen materiaalista luonnetta ja otettava huomioon ne fyysiset lait, joihin niiden vaikutus perustuu. Eihän taidemaalari voi olla piittaamatta perspektiivilaeista tai kuvanveistäjä anatomian laeista. Voiko balettitanssija vähätellä fysiologian lakeja, joihin ihmisvartalon elämä perustuu? Taiteilija ei tietenkään tutki taiteen ilmaisukeinojen materiaalista luonnetta etsiessään vastausta kysymykseen: mikä on taiteen olemus? Fysiikka, anatomia tai fysiologia eivät voi paljastaa hänelle luomisprosessin luonnetta, ja tuskinpa Othellon aivoissa tapahtuneiden fysiologisten muutosten selvitteleminen auttaa tajuamaan, miksi hän kuristi Desdemonan, kuten venäläinen valistaja tiedemies M. Filippov totesi jo viime vuosisadan lopulla. Taideteoksia ei tietenkään luoda siksi, että voitaisiin julistaa: luonnonlait voittavat aina. Päinvastoin, ne eivät saa tulla katsojan tai lukijan mieleenkään. Mutta ilmaisukeinojen fyysisten ominaisuuksien tuntemisella on suuri merkitys taiteilijalle, se on eräs tärkeimmistä edellytyk-

sistä kantavan ajatuksen materiaaliselle ilmentämiselle.

Toiseksi taiteilija valikoi lukuisista erilaisista ilmaisukeinoista aina taiteellisesti kaikkein ilmaisukykyisimmät ja emotionaalisesti voimakkaimmat sekä kaikkein täydellisimmin hänen ajatustaan vastaavat keinot. Neuvostoliiton kansantalouden saavutusten näyttelyn sisäänkäynnin luona on Vera Muhinan tunnettu veistos *Työläinen ja kolhoosinainen* — eräs neuvostotaiteen parhaista teoksista. Aivan samoin kuin Michelangelon *David* ilmentää renessanssiajan ihannetta, on Vera Muhinan teos uuden maailman kuva. Tämän veistosryhmän monumentaalisuus soveltuu erinomaisesti yhteen sen siluetin mitalimaisen tarkkuuden kanssa. Runkoon kiinnitettyjen ruostumattomasta teräksestä valmistettujen levyjen plastiset ominaisuudet auttoivat taiteilijaa voittamaan tekniset rajoitukset ja mahdollistivat taiteellisen ajatuksen toteuttamisen: näin voitiin luoda 24 metrin korkuinen veistosryhmä, joka symbolisoi neuvostokansan päättäväistä ja mahtavaa liikettä kohti kommunismia. Tätä veistosta ei voisi kuvitellakaan muusta materiaalista valmistetuksi — ei taiteellisesti eikä teknisesti.

On aivan ilmeistä, että jokaisella materiaalilla on omat luonteenomaiset plastiset ominaisuutensa ja kuvanveistäjän on otettava ne huomioon. Yhden ja saman hahmon taiteellinen ilmeikkyys vaihtelee riippuen siitä, onko se veistetty kivestä tai valettu pronssista. Marmorilla, pronssilla ja puulla on omat ainutlaatuiset ilmaisulliset kykynsä. Esimerkiksi Konenkovin maalaiselämää ja slaavilaista mytologiaa kuvaavia veistoksia ei voi kuvitella tehdyksi muusta materiaalista kuin puusta. Tämä ei suinkaan tarkoita sitä, että hänen valitsemansa teema vaatii toteutukseensa puuta. Mutta jos hänen veistoksensa eivät olisi puisia, vaan vaikkapa kivisiä, olisivat hänen luomansa taidekuvatkin toisenlaisia. Sama koskee myös edellä mainittua Vera Muhinan veistosryhmää. Ehkä hän olisi pystynyt tekemään sen pronssista, mutta silloin kuvallinen ratkaisu olisi ollut toinen. Materiaalin valintaan vaikuttavat ennen muuta taiteelliset eivätkä siis niinkään tekniset syyt. Materiaalin valinnassa on lähdettävä perusajatuksesta, jonka toteutus saattaa edellyttää joissakin tapauksissa pronssia, toisissa marmoria, kolmansissa puuta jne.

Puškin kutsuu *Vaskiratsastajassaan* Falconetin veistosta milloin pronssiseksi, milloin vaskiseksi: pronssiseksi

hän kutsuu sitä silloin, kun hän haluaa korostaa Pietari Suuren suuruutta, ja vaskiseksi silloin, kun hän korostaa tämän välinpitämätöntä suhtautumista runoelman sankariin. Yhden epiteetin vaihtaminen riittää vaihtamaan kuvan sävyn. Kirjailija etsii aina sitä »ainutta» sanaa, näyttelijä sitä »ainutta» elettä tai äänenpainoa. Majakovski onkin sanonut kuvaannollisesti:

Louhia ainoan sanan takia
sanamalmia tuhansin tonnein saat.

Eri taiteenalojen ilmaisukeinoista tulee taidetta vain jos ne muuttuvat *taiteellisesti* ilmaisukykyisiksi ja luovat *taide*kuvan.

Kolmanneksi todettakoon, että taiteilijan tekniikka kaikissa taiteissa perustuu hänen kykyynsä käyttää vapaasti hyväkseen taiteen kuvallisia ilmaisukeinoja. Hyvä tekniikka on tärkeä osa taiteilijan ammattitaitoa. Mutta kaikkein täydellisimmästäkään tekniikasta ei vielä synny taidetta, se on vain keino, eräänlainen välikappale taiteen luomista varten. Mitä täydellisempää taiteilijan tekniikka on, sitä »helpompi» on luomisprosessi, sitä perustellummin voidaan odottaa, että hänen työnsä onnistuu, mikäli muutkin edellytykset sallivat.

Taiteilijan tekniikkaa ja teknisismiä ei kuitenkaan tule missään tapauksessa sekoittaa toisiinsa. Taiteilijan tekniikka osoittaa taiteellisten ilmaisukeinojen hallinnan tason; teknisismi on taiteen korvaamista taiteilijan teknisten mahdollisuuksien esittelemisellä. Käytännössä tämä johtaa ammatillisen näppäryyden esittelemiseen. Voidaan hyvin kuvitella, että joku ballerina ei teknisesti jää mitenkään jälkeen Ulanovasta, mutta me hänen aikalaisensa emme voi kuvitella, että balettitaiteen alalta löytyisi jokin häntä täydellisempi ilmiö ja innoittuneempi taiteilija. Ulanovan uskomattoman taidon salaisuus ei ole tekniikassa, vaikka on sanomattakin selvää, että hänen tekniikkansa on moitteetonta. Amerikkalainen balettikriitikko Rodgers on sanonut hänestä: »Ulanova on vetoava yhdistelmä käsittämättömiä ominaisuuksia, joista hänen tanssitaitonsa tekee mieli asettaa toiselle sijalle...»

Realistin on kaikin tavoin varottava julkeaa teknisismiä, kylmää »kaiken osaamista». Kun Aleksandr Blok havaitsi, että hän osasi kirjoittaa runoja liian hyvin, hän

alkoi miettiä, eikö hänen tulisi keskeyttää runoilijan työ joksikin aikaa. Hän pelkäsi, että ammatillinen näppäryys voittaa runouden. Samanlaisen käsityksen on esittänyt suurenmoinen romanialainen taiteilija Corneliu Baba: hänen mielestään »osaaminen», harjaantuneisuus on eräs taiteilijan pelottavimmista vihollisista, sillä se johtaa siihen, että käsi ohittaa aivot. Kättä on silloin ruvettava taltuttamaan kuin jukuripäistä hevosta.

»Osaaminen» tekee siis taideteoksesta helposti pinnallisen, syvällisyys taas riippuu ammattitaidosta. Tekniikkaa ei tule samaistaa ammattitaitoon eikä taiteen kuvallisia ilmaisukeinoja taiteen muotoon. Taiteen kuvalliset ilmaisukeinot ovat vain muodon aineksia.

Taiteen muoto on taiteen kuvallisten ilmaisukeinojen yhdistämistapa. Se ilmaisee taiteen sisällön sisäisen rakenteen. Ja juuri siksi, että sisältö ilmenee aina tietyssä konkreettisessa ja aistittavassa muodossa, se voidaan ottaa vastaan emotionaalisesti ja siitä tulee esteettisesti merkityksellistä. Muoto liittyy niin kiinteästi sisältöön, ettei sitä voida erottaa siitä, samoin kuin sisältöäkään ei voida erottaa muodosta. Marx on sanonut, ettei muodolla ole mitään mieltä, ellei se ole tietyn sisällön muotoa. Jos taideteoksessa sisältö voidaan erottaa muodosta ja muoto sisällöstä, on se yleensä osoitus siitä, ettei siinä ole sen enempää taiteellista sisältöä kuin muotoakaan.

Mistä aineksista koostuu taideteoksen muoto?

Koska eri taiteiden kuvalliset ilmaisukeinot ovat erilaisia, jokaisen erillisen taiteenkin muoto koostuu eri aineksista. Maalaustaiteen muodon aineksia ovat värit ja piirros, teatteritaiteen ele, musiikin melodia jne. Näiden eri taiteenalojen erityisainesten ohella on taiteellisella muodolla kaikissa taiteissa tiettyjä yhteisiäkin piirteitä.

Kompositio on eräs tällainen kaikelle taiteelliselle muodolle ominainen aines. *Kompositiolla tarkoitetaan taideteoksen rakennetta, sen osien keskinäissuhteita ja järjestystä, sen elementtien alistumista kokonaisuudelle.* Kompositiolla on taiteessa objektiivisen lain merkitys. Aleksei Tolstoi on määritellyt sen hyvin kiinnostavasti ja havainnollisesti:

»Mikä on kompositio? Ennen muuta se on keskuksen, taiteilijan näkemyksen keskipisteen määrittelemistä... se on ennen kaikkea päämäärän, keskeisen hahmon, määrittelemistä ja sen jälkeen muiden, tämän keskeisen hahmon

ympärille alaspäin vievän portaikon tavoin aseteltujen henkilöiden asettamista paikoilleen. Se on kuin rakennuksen arkkitehtuuri. Jokaisella rakennuksella on päämäärä, julkisivu ja julkisivun korkein kohta, rajalliset mitat ja tietyt muodot. Taideteoksella täytyy myös olla määrätyt ääriviivat.»

Komposition luominen ei ole pelkkää sääntöjen noudattamista, taideteoksen rakentamisen keinojen hyväksikäyttöä. Kaikki komposition muodolliset keinot on kaikissa täyspainoisissa taideteoksissa johdettu siitä elävästä materiaalista, jonka taiteilija hallitsee, ja ne liittyvät erottamattomasti hänen perusideaansa. Komposition rakentaminen on sitä, että etsitään tietoisesti ratkaisuja ja keinoja, jotka palvelevat määrättyä aatteellis-esteettistä tehtävää. Toisaalta taas taideteoksen taiteellinen sisältö on riippuvainen kompositioratkaisun täsmällisyydestä. Niinpä esimerkiksi kansan elämän traagisuus ja dramaattinen lehti Venäjän historiassa paljastuu Surikovin nerokkaasta taulusta *Streltsien teloitusaamu* paitsi juonen myös kaikkien komposition rakentamisen keinojen avulla. Vastakkaisten voimien täsmälleen oikeaan osunut sijoittelu on tulosta väriasteikon, valonpilkahdusten ja sumun oikeasta sijoittelusta — kaikki teoksessa palvelee sen yleistä ajatusta. Ainuttakaan yksityiskohtaa Surikovin teoksessa ei voisi muuttaa kokonaisuutta rikkomatta — tämä koskee kaikkia kompositioltaan täydellisiä teoksia. Kaikki ilmentää teoksen ideaa.

Täsmällisen ja selkeän komposition puute taas johtaa siihen, että teoksen idean ilmentyminen on heikkoa tai se itse asiassa jää paljastumatta. Komposition muuttaminen johtaa teoksen merkityksen muuttumiseen. Seuraavassa eräs esimerkki: Majakovski korjaili Tretjakovin *Kertomusta siitä, miten Fadei sai tietää työläisiä suojelevasta laista.* Kertomuksessa oli lause »uusi isäntä työläisen lippalakki päässään». Majakovski korjasi sen »uusi isäntä — lippalakkipäinen työläinen». Mitä tapahtui? Lauseen kompositio muuttui, ja lause sai uuden ja merkitykseltään täsmällisemmän sävyn: alkuperäiseen vaihtoehtoon sisältynyt kahdenlaisen tulkinnan mahdollisuus hävisi kokonaan.

Taitavasti rakennettu kompositio on sellainen, että taiteilijan luomasta elämän kuvasta löytyy ainoastaan sen idean välittämisen kannalta välttämättömiä aineksia.

Jo Diderot sanoi aikoinaan: »Jos te havaitsette välimatkan jokaisesta hahmosta tärkeimpään pisteeseen tämän hahmon merkityksen mukaiseksi, on niiden sijoittelu oikea... Jos jaatte valoa ja varjoa merkityksen mukaisesti siten, että jokainen hahmo saa yhteismäärästä juuri niin paljon valoa tai varjoa, kuin sen merkitys edellyttää, on tapahtumapaikan valaistus luontevaa.»[1] Diderot puhui kompositiosta maalaustaiteessa, mutta hänen ajatuksensa pätee kompositioratkaisuihin missä tahansa taiteessa. Ja juuri siksi, että taideteoksen komposition tulee olla »merkityksen mukainen», Leo Tolstoi totesikin, että taiteilijan on ennen muuta mietittävä, mitä kaikkea hän voi poistaa teoksestaan perusideaa vahingoittamatta eikä siis yritettävä lisätä siihen jotain.

Teatteritaiteessa komposition luomisen keinot ovat erilaisia kuin kirjallisuudessa tai maalaustaiteessa, mutta samojen lakien alaisia. Mitäpä muuta Tšehovin kuuluisat sanat »jos näyttämöllä on kivääri ensimmäisessä näytöksessä, on sen välttämättä lauettava neljännessä» tarkoittavat, kuin samaa ajatusta kuvaannollisesti ilmaistuna: jokaisen kohtauksen ja jokaisen episodin, jopa jokaisen detaljin, on oltava ehdottoman välttämätön näytelmän toiminnan kannalta.

Konstantin Fedin vertasi kerran taiteilijaa ahtaajaan, jonka tehtävänä on lastin oikea asettelu laivaan. Laiva voi olla rakenteeltaan ihanteellinen, mutta jos rahti on väärin aseteltu, se alkaa kallistua. Jotain samankaltaista tapahtuu taiteessakin: kompositioltaan epäonnistunut taideteos tekee tasapainottoman vaikutuksen. Komposition täydellistäminen on taiteilijan alituinen huolenaihe.

Muotoa analysoitaessa mainitaan tavallisesti juoni komposition ohella muodon osaksi. Kuitenkaan sitä ei tule liittää siihen ilman muuta. Juoni paljastaa taideteoksen peruskonfliktin, ja näin ollen se liittyy paitsi muotoon myös sisältöön. Puhtaasti analyyttiseltä kannalta voidaan juonta kuitenkin pitää yhtenä muodon osana. On tosin muistettava, ettei juonta esiinny lainkaan eräissä taidelajeissa, ja niinpä juonta ei voidakaan pitää taiteellisen muodon universaalina osana samalla tavoin kuin kompositiota. Juonta ei esiinny arkkitehtuurissa eikä eräissä musiikin ja koreografian lajeissa.

---

[1] *Denis Diderot*. Oeuvres complètes, IV, Paris 1818, s. 536.

Juonellisia ovat ainoastaan sellaiset taiteet ja taidelajit, joissa kuvataan elämän konflikteja, ihmisluonteita ja niiden yhteentörmäyksiä. Gorki määritteli juonen »ihmisten välisiksi yhteyksiksi, ristiriidoiksi, sympatioiksi, antipatioiksi ja ylipäänsäkin ihmisten keskinäissuhteiksi — jonkin henkilön tai tyypin kasvusta ja organisoitumisesta kertovaksi historiaksi».[1]

Juonen rakentamisen taito ilmenee kykynä kehitellä tapahtumia kiinnostavasti ja dynaamisesti. Näytelmäkirjallisuudessa on hyvällä juonella erityisen suuri merkitys. Henkilöiden ja tapahtumien kehittelyn tulee olla dynaamista, loogista ja lainmukaista. Juonta ei saa ammentaa tyhjiin ennen esityksen loppua ja kaikkien kulminaatiota edeltävien tapahtumien on valmisteltava sitä.

Materiaalin hyvä hallinta on onnistuneen juonen rakentamisen tärkein ehto. Aleksandr Fadejev korostaa esitelmässään *Kirjalliset kokemukseni alkavalle kirjailijalle,* että juoni alkaa kehittyä tajunnassa silloin kun teema on jo täysin selvillä ja jopa teoksen henkilöiden käytäytymisellä ja toiminnallakin on jo tietyt linjansa. »Silloin sitä alkaa ajatella kovasti juonta, toisin sanoen sitä, mitä teitä, minkälaisten tapahtumien ja tapahtumien vaihtelun kautta voidaan ilmaista teoksen pohjana olevat ideat ja ajatukset.»

Edellä todettiin, että kiinnostava ja dynaaminen juoni vangitsee vastaanottajan huomion. Kiinnostavuus ei ole tyhjää ja tahallista huvittavuutta. Kiinnostavuuden ja tehokkaan juonen tulkitseminen huvittavuudeksi on johtanut siihen, että eräät taiteilijat ovat periaatteessa hylänneet juonen ja korvanneet sen katsauksenomaisuudella. Katsauksenomaisuus elokuvan tai näyttämöesityksen rakentamisen periaatteena on tietenkin täysin perusteltua niin teoreettisesti kuin varsinkin käytännön taiteen kannalta, muttei mikään tapahtumien kronikka itsessään pysty korvaamaan taitoa vaativaa ja vaikeata juonen kehittelyä.

Teeman ajankohtaisuudella on taiteessa ratkaiseva merkitys. Kuitenkin taiteessa ratkotaan ajankohtaisia ongelmia varsin usein myös vanhojen juonten avulla. Esimerkiksi renessanssitaiteessa käytettiin uskonnollisia

---

[1] *М. Горький.* Собр. соч. в 30-ти томах, т. 27, стр. 215.

aiheita humaanisuuden julistamiseen. Ranskan vallankumouksen taide käytti antiikin aiheita: Davidin *Horatiusten vala* tajuttiin kehotukseksi vallankumoukseen. Meidänkin aikamme taiteilija saattaa käyttää tietoisesti ja varsin laajalti hyväkseen vanhoja juonenaiheita. Näin on tehnyt esimerkiksi Bertolt Brecht. Hän käytti rohkeasti klassisia aiheita, ja ryhtyi ikään kuin klassisten teosten toiseksi kirjoittajaksi, mutta kehitteli niiden juonta uudella tavalla, täytti sen uudella ja ajankohtaisella sisällöllä. Brecht teki sen tietoisesti pyrkiessään vetämään katsojan huomion pois ratkaisusta tapahtumien kulkuun ja terävöittämään hänen tarkkaavaisuuttaan sekä kehittämään hänen kuvittelukykyään. Brecht halusi herättää katsojan aktiivisuuden, hänen kykynsä analysoida elämän ilmiöitä terävästi, poliittisesti ja filosofisesti. Tämä on taiteen tärkeä funktio. Tunnettu neuvostoliittolainen taiteilija V. Favorski antoi muurin luona itkevän Jaroslavnan hahmolle *Kertomus Igorin sotaretkestä* -teoksen kuvituksessa tavattoman mittavan ja ajankohtaisen sisällön — hän pyrki osoittamaan siinä venäläisen naisen henkisen kauneuden ja valtavan moraalisen voiman ja liittämään siten yhteen eilisen ja nykypäivän.

Tietenkään ei vanhan teeman nykyaikaistaminen voi korvata nykyaikaista tematiikkaa eikä pelkkiin vanhoihin aiheisiin turvautuminen, vaikka niillä olisikin uusi sisältö, voi tyydyttää aikalaisiamme, jotka kaipaavat nykyelämästä kertovia taideteoksia.

Kompositio ja juoni ovat siis muodon olennaisimpia osia. Teoksissa niitä ei voi erottaa toisistaan. Juonen heikkous vaikuttaa kompositioratkaisuihin, ja epämääräinen kompositio tuhoaa juonen. Jäntevä kompositio, joka harmonisesti liittyy huolella muokattuun juoneen, takaa taiteen muodon korkean laadun.

3. SISÄLLÖN JA MUODON DIALEKTIIKKA TAITEESSA

Kaikille taideteoksille on ominaista sisällön ja muodon ykseys, sillä taide ei tunne sisältöä, joka esiintyisi muussa kuin konkreettisessa taiteellisessa muodossa, eikä muotoa, joka ei olisi sisällön ilmaisemisen muoto.

Tietyssä mielessä tämä koskee muutakin kuin realistista taidetta. Jopa äärimmäistä formalismia edustavissa mielettömissä taideteoksissa on tietty »sisältö». Formalistiselta taiteelta puuttuu samassa määrin sisältö kuin taiteellinen muotokin, ja toisaalta taas sillä on »taiteellinen muoto» samassa määrin kuin sisältökin. Sisältö on muodon ehto ja muoto sisällön ehto myös formalistisessa taiteessa.

Muodon ja sisällön ykseydellä taiteessa tarkoitetaan sitä, ettei kumpikaan näistä ole mahdollinen konkreettisessa taideteoksessa ilman toista osapuolta. Mutta kuten jo edellä todettiin, on tehtävä ero kahden käsitteen — toisaalta sisällön ja muodon ykseyden ja toisaalta sisällön ja muodon vastaavuuden välillä. Tämä jako on tosin väkinäinen mutta myös perusteltu.

Muodon ja sisällön ykseys edellä kuvatussa merkityksessä (siis siinä, etteivät ne ole mahdollisia ilman toisiaan) on aina olemassa, muttei se suinkaan merkitse sitä, että muoto ilmentää aina hyvin ja taiteellisen vaikuttavasti sisältöä. Usein hyvinkin tärkeä ja merkittävä suunnitelma jää toteuttamatta siksi, ettei taiteilija ole pystynyt löytämään sille ilmaisukykyistä muotoa; toisaalta taas taiteilijan etsinnät ja löydöt muodon alueella jäävät useimmiten vähämerkityksisiksi, jos ne ovat luonteeltaan puhtaasti formaalisia. Puškin on sanonut: »On olemassa kahdenlaista mielettömyyttä: toinen syntyy tunteiden ja ajatusten riittämättömyydestä, joka korvataan sanoilla; toinen johtui tunteiden ja ajatusten runsaudesta ja niiden ilmaisemiseen tarvittavien sanojen puuttumisesta». Tämä koskee yhtä lailla kaikkea taidetta eikä vain kirjallisuutta.

Voidaanko sisällön ja muodon suhteita pohdittaessa kysyä, kumpi niistä on tärkeämpi? Ei voida. Niiden asettaminen vastakkain on valheellista, koska sisältö ja muoto ovat yhtä lailla välttämättömiä eivätkä ne voi korvata toisiaan: hienostuneinkaan muoto ei korvaa mitätöntä sisältöä eikä mielenkiintoinen perusajatus kalvakasta ja ilmaisukyvytöntä muotoa. Katsoja tai lukija ei ota vastaan heikkoja teoksia, vaikka niissä käsiteltäisiin hyvinkin ajankohtaisia ja olennaisia kysymyksiä. Ne herättävät ärtymystä vastaanottajassa, joka oikeutetusti on sitä mieltä, että mitä syvällisempi sisältö, sitä vahvemmassa ja vakuuttavammassa muodossa se on ilmaistava — muuten se ei ole taidetta, vaan huonoa publisistiikkaa.

Stanislavskin kirjallisesta arkistosta on löytynyt mielenkiintoisia muistiinpanoja:

»Muoto ja olemus.

Joillakin ensin mainittu ylittää jälkimmäisen,— toisilla... olemus puuttuu kokonaan.., mutta ilman olemusta ei tarvita muotoakaan. Vaikka muoto olisi kauniskin, alkaa sellainen kauneus kyllästyttää viiden minuutin päästä.

Toisilla...— muoto... mitätöi olemuksen tai antaa sille toisen merkityksen...

Totuus on keskivälissä: tarvitaan olemusta täydessä tai jopa syvällisessä määrin ja samassa määrin tarvitaan muotoa, joka ilmaisee tämän olemuksen täydellisesti ja kauniisti.»

Toistamme vielä kerran, että sisältö ja muoto ovat yhtä lailla taideteoksen kaksi välttämätöntä puolta. Onko tästä tehtävä se johtopäätös, että sisällöllä ja muodolla on sama merkitys taiteessa, että niillä on taiteessa yhtäläinen asema? Näin ei tietenkään ole. Sisältö esittää ratkaisevaa osaa taideteoksessa. Tämä on taiteen objektiivinen lainalaisuus ja eräs marxilais-leniniläisen estetiikan tärkeimmistä perusajatuksista. Sisällön johtava rooli ilmenee jo siinä, että muoto on sisällön ilmaisemisen keino ja se luodaan sisältöä varten.

Strukturaalisen metodin kannattajat laskevat, että struktuuri-käsitteen käyttöönotto estetiikassa poistaa niin yksipuolisesti formaalisen kuin yksipuolisesti sisällöllisenkin suhtautumisen taiteen ilmiöihin. Struktuuri-käsite on luonteeltaan kokonaisvaltainen, sitä ei tule käsittää pelkästään muotona, vaan nimenomaan strukturaalisena sisältönä. Struktuuri-käsitteen käyttöönotto poistaa siis taiteen ilmiöiden kahtiajakautuneisuuden, sisältöä ja muotoa ei enää tarvitse tarkastella sen kahtena erillisenä puolena. Miten tämä sitten eroaa sisällön ja muodon elävästä dialektiikasta? Salliiko sisällön ja muodon ykseyden dialektisuus muotoa vailla olevan sisällön tai sisältöä vailla olevan muodon olemassaolon? Asian ydin onkin siinä, että struktuuri-käsitettä, joka on tärkeä apuväline tieteellisessä analyysissä, voidaan käyttää ja sitä tuleekin käyttää hyväksi filosofisessa ja esteettisessä dialektisessa metodologiassa, mutta se ei voi korvata käsitteiden dialektista logiikkaa. Strukturalismia on usein pidetty eräänlaisena vastareaktiona taiteen muodon vähättelemiselle. Mutta

strukturalismin omat käsitykset johtavat vastakkaiseen kieroutumaan — muodon valta-asemaan esteettisessä analyysissä sisältöön verrattuna. Tämä perustuu varsinkin siihen, että strukturaalista näkemystä käytetään yleensä taiteellisen tekstin analysoinnissa, mikä ei suinkaan ole samaa kuin taiteen kuvallisen järjestelmän analysoiminen. Aleksandr Tvardovski on sanonut: taiteilijan välinpitämätön suhtautuminen muodon viimeistelyyn muuttuu lukijan tai katsojan välinpitämättömyydeksi sisältöä kohtaan. Täysin perustellusti voidaan myös lisätä, että taiteilijan välinpitämätön suhtautuminen sisällön viimeistelyyn muuttuu lukijan tai katsojan välinpitämättömyydeksi teoksen muotoa kohtaan.

Formalismia vastaan käydyn taistelun kiihkeys johti todellakin eräässä vaiheessa siihen, että taiteen muodon ongelma jäi varjoon. Ne ajat ovat kuitenkin kaukana takanapäin ja nykyään ajatuksen »taiteilijan on mahdotonta olla välittämättä teoksensa muodosta» puolustaminen on itsestään selvän asian jankuttamista. Tämä ei suinkaan merkitse sitä, että formalististen käsitysten arvostelu on nyt vähemmän tärkeää.

»Taidetta ei ole ilman muotoa, mutta 'muodikas muoto' on hirvittävä peto» — näin on todennut neuvostoliittolainen taiteilija D. Moor. Hän lausui nämä sanat kauan sitten, mutta ne ovat säilyttäneet täysin ajankohtaisuutensa. Rodin vertasi piirroksen tekniikan etusijalle asettanutta taiteilijaa ja ennen muuta ulkoisiin effekteihin innostunutta kirjailijaa sotilaisiin, jotka ratsastelevat kullalla silattuihin asetakkeihin pukeutuneina, mutta kieltäytyvät taistelemasta, tai talonpoikaan, joka kiillottaa auransa kimmeltäväksi, mutta jättää peltonsa kyntämättä. Ilja Repin sanoikin, että kun hänen tauluaan kehutaan »erinomaiseksi piirustukseksi» on hänen sanottava itselleen: »se on siis epäonnistunut». Tämä on aivan ymmärrettävää. Jos katsoja näkee pelkän piirroksen (siis muodon) eikä itse kuvaa, jonka vuoksi piirros on tehty, on taiteilija epäonnistunut.

Tällaista tapahtuu myös teatterissa: katsoja muistaa esityksestä vain jotkut ohjauskeinot tai pelkästään joitakin lavastuksen yksityiskohtia — salin keskelle asetetun näyttämön, näyttämön ilman esirippua, suoraan katsomosta näyttämölle kohonneet näyttelijät, huutotorvesta kuuluvan äänen näyttelijän inhimillisen puheen asemesta, anka-

riin mustiin pukuihin puetut tai katsojien päälle konfetteja viskanneet näyttelijät, lavasteet tai esityksessä käytetyn musiikin jne.

Tässä tapauksessa ohjaajan ja muiden esityksen tekijöiden on ajateltava, eivätkö katsojat ylistä enemmän »piirrosta» kuin »kuvaa». Jos näin on, heidän on koettava se varoituksena: muoto tukahduttaa sisällön tai, Stanislavskia lainataksemme, näytelmän »lisukkeet» valtaavat »lihan» paikan.

Tehokas muoto ei ole sellainen, jonka katsoja huomaa. Mitä ilmaisukykyisempi muoto on, sitä vähemmän se vetää katsojan huomion pois näyttämöllä esitettävästä elämästä. Ja mitä enemmän huomio kiinnittyy muotoon, sitä vähemmän se täyttää tehtävänsä joka on esityksen sisällön paljastaminen.

Toiset taiteilijat ovat taipuvaisia ajattelemaan, että jos katsoja muistaa ennen muuta muodon, on se osoitus taiteilijan valtavasta uurastuksesta, ja jos se taas jää huomaamatta, on se osoitus siitä, että siihen on kiinnitetty liian vähän huomiota. Asia on kuitenkin aivan päinvastoin. Mitä enemmän taiteilija viimeistelee sisällön ilmaisua — siis muotoa — sitä vähemmän katsoja huomaa sen.

Kun Majakovskille sanottiin, että Mihail Svetlovin kuuluisassa *Grenada*-runossa on »huonoja» riimejä hän vastasi: se on niin suurenmoinen runo, ettei edes tule huomanneeksi, onko siinä riimiä. Vastaus kuulostaa ristiriitaiselta, mutta runoilijan ajatus on aivan selvä — riimiä ei huomaa nimenomaan siitä syystä, että Svetlov löysi runonsa sisällölle ihanteellisen ilmaisumuodon. Jos taas muoto kiinnittää erityisesti huomiotamme, on se osoitus siitä, että taiteilija on tehnyt kovasti työtä omaperäisiä ilmaisukeinoja etsiessään, mutta jättänyt vähälle huomiolle sen, että hänen ehkäpä hyvinkin kiinnostavat ja vaikuttavat keinonsa palvelisivat teoksen idean ilmaisemista. Tämä taas merkitsee sitä, ettei hän ole onnistunut teoksensa taiteellisen muodon luomisessa tämän sanan todellisessa merkityksessä.

Kirjailija Vera Ketlinskaja on sanonut: »Jos lukija uskoo kirjailijan luomaan maailmaan ja elää sen sisällä, hän ei havaitse hänet täydellisesti valtaansa saanutta lumousta, hän ei siis huomaa kieltä, kompositiota, juonen kulkua tai kuvien paljastamisen metodia. Mutta me taas tiedämme, että 'lumous' on luotu ammattitaidolla, johon

sisältyy taiteilijan järki, sydän ja temperamentti, että taiteen suuren lumouksen takana on valtavasti työtä kielen ja komposition, juonen rakentamisen ja henkilöiden psykologian tutkimisen, jokaisen henkilön kehityslinjan piirtämisen ja sivuhenkilöiden osuvan kuvaamistavan etsimisen parissa...» Muotoa viimeistelevä taiteilija ei todellakaan pidä päämääränään luomiensa uusien ilmaisukeinojen esittelemistä, vaan ihmissydämiin johtavan tien löytämistä. Muodon parissa tehty työ on muodon etsimistä sisällölle.

Tämä ei suinkaan merkitse sitä, että täydellisestä muodosta nauttiminen olisi vastoin esteettisen tunteen luonnetta. Ihminen on luonnostaan taiteilija ja hän saa suurta esteettistä iloa jo pelkästä runoilijan, näyttelijän tai taidemaalarin ammattitaidosta. Stanislavskin paras oppilas Jevgeni Vahtangov pyrki luomaan ja loikin esityksiä, joiden katsoja koki suuren taiteellisen nautinnon: hän nautti lahjakkaista keksinnöistä, yllättävistä tehosteista ja ohjaajan huikeasta fantasiasta — siis todella ammattitaidolla tehdystä teatterista.

Nykyteatterissa ohjaaja, lavastaja ja näyttelijät eivät suinkaan aina salaa taiteensa keinoja yleisöltä. Esitys voi olla hyvin teatraalinen, huvittava ja värikäs, ja näyttämöllisen toiminnan muoto voi olla selvästi esillä. Näin esityksen tekijät paljastavat katsojalle oman ammattitaitonsa »salaisuudet». Tämä johtuu huomattavassa määrin Brechtin valtavasta vaikutuksesta maailman teatteritaiteeseen. Mutta lahjakkaiden taiteilijoiden esityksessä tämä ei suinkaan johda siihen, että sisältö tukehtuu muotoon. Se on päinvastoin erittäin toimiva sisällön paljastamisen keino. Realistisessa taiteessa tällainenkin metodologia lähtee sisällön määräävän merkityksen tunnustamisesta.

Elämän ja sen aatteellisen mieltämisen erilaisuus vaativat myös erilaisia ilmaisumuotoja. Kaikki taiteen kokemukset vahvistavat oikeaksi tämän ajatuksen. Leo Tolstoin romaanien muoto eroaa Balzacin romaanien muodosta eikä Gorki näytelmäkirjailijana käyttänyt samoja keinoja kuin Shakespeare. Tämä ei johdu pelkästään siitä, että nämä nerokkaat taiteilijat olivat ainutlaatuisia yksilöitä. Anna Kareninan tragedia oli erilainen kuin Eugenia Grandetin draama ja Gorkin »pohjalla» elävien ihmisten olosuhteet ja konfliktit poikkeavat Shakespearen

ihmisten olosuhteista ja konflikteista. Belinski oli oikeassa sanoessaan jokaisen aikakauden synnyttävän paitsi omat ideansa myös omat taiteelliset muotonsa.

Meidän päiviemme taide etsii ja luo uusia taiteen muotoja, se pyrkii puhumaan nykyelämästä nykyaikaisella taiteen kielellä. Mutta uudet taiteelliset ilmaisukeinot osoittautuvat hedelmällisiksi vasta silloin, kun ne on alistettu elävän materiaalin sisällölle ja palvelevat sen julkituomista.

Gustave Dorén *Jumalaisen näytelmän* kuvitus tunnetaan kaikkialla maailmassa. Neuvostoliittolainen taiteilija M. Pikov on esittänyt tämän kuolemattoman runoelman hahmot uudella graafisella tavalla ja etsinyt sitä varten uudet taiteelliset muodot. Dorén piirrokset ovat sidoksissa juoneen ja niissä kuvataan samoja allegorioita kuin itse teoksessakin. Pikovin kuvituksessa Danten hahmot auttavat paljastamaan *Jumalaisen näytelmän* filosofisen merkityksen. On turha kysyä, kenen kuvitus on oikeudenmukaisempaa. Dorén kuvituksen sisällössä ja muodossa heijastuu hänen aikansa, Pikovin kuvituksessa meidän aikamme henki. Pikovin taiteellinen etsintä ja hänen graafisen kielensä yleispätevyys tarjoavat erinomaisen esimerkin perehtymisestä Danten luomiin taidekuviin ja samalla meidän aikamme ihmisten ajatusten julkituomisesta.

Amerikkalainen taiteilija Robert Rauschenberg, joka on tunnettu ns. pop-taiteen edustajana, julkisti vuonna 1960 oman kuvituksensa *Jumalaiseen näytelmään*. Hänen töissään ei ole Danten henkilöitä eikä *Jumalaisen näytelmän* tapahtumia. Juoni on käsitelty aivan toisella tavalla. Danten luomat henkilöt ovat hänen aikanaan eläneitä oikeita ihmisiä; Rauschenbergin kuvitusten henkilöt ovat meidän aikamme ihmisiä. Heidän joukossaan ovat muun muassa Kennedy, Johnson, Nixon ja Stevenson; tapahtumillakaan ei ole mitään yhteyttä Danten runoelmaan; kuvat esittävät raketteja, nykyaikaisia aseita ja kilpa-autoja. Danten Rauschenberg on kuvannut golfmailoja mainostavaksi ilmoitushahmoksi. Rauschenbergin kuvitukset on tehty hänelle ominaisella pop-taiteen tyylillä — lehtivalokuvista tehtynä mosaiikkina. Hänen kuvituksensa tarjoavat ilmiselvän esimerkin puhtaasta muodontekemisestä, niillä ei ole mitään tekemistä *Jumalaisen näytelmän* sisällön kanssa.

Muodolla ei ole absoluuttisen itsenäistä elämää, mutta se ei myöskään ole pelkkä sisällön funktio. Sisällön määräävää osaa korostaessaan marxilais-leniniläinen estetiikka tähdentää myös taiteellisen muodon aktiivisuutta. Aleksei Arbuzovin näytelmä *Tapahtui Irkutskissa* oli merkkitapahtuma 60-luvun alun teatterielämässä paitsi merkittävän sisältönsä myös merkittävän muotonsa puolesta: siinä toimii kuoro, joka ottaa osaa näytelmän henkilöiden elämään, ja näytelmän tekstiin sisältyy välittömästi kirjailijan mietteitä. Diderot oli sitä mieltä, että taiteessa tavanomaisten olosuhteiden on sekoituttava ihmeellisiin asioihin ja ihmeellisten olosuhteiden tavanomaiseen juoneen. Arbuzov onnistui tekemään näin. *Tapahtui Irkutskissa* -näytelmän muoto vastaa elämämme uusia ilmiöitä, se on tulosta persoonallisuuden sisäisen maailman rikastumisesta niin että täysin henkilökohtaiselta tuntuvaan sisältyy yhteiskunnallinen puoli ja yhteiskunnallisesta tulee henkilökohtaista.

Muodon aktiivisuus käy erityisen voimakkaasti ilmi luomisprosessissa. Muoto ei vain palvele teoksen idean julkituomista — muodon viimeisteleminen on tärkeä keino, jonka avulla taiteilija selvittää itselleen sisältöä. Luomistyössä ei ole vain yhtä oikeaa tietä. Toisinaan idean selkeys auttaa taiteilijaa luomaan vaivatta ilmaisukykyisen muodon. Mutta joskus käy toisinkin: vasta muotoa viimeistellessään taiteilija saa lopullisen selvyyden teoksensa aatteellisesta sisällöstä, josta hänellä aiemmin oli vain aivan yleinen käsitys. Joskus muodon viimeistely voi johtaa jopa suunnitellun idean muuttumiseen. Hegel määritteli teoksen sisällön sisällöksi muutetuksi muodoksi ja muodon muodoksi muuttuneeksi sisällöksi. Hänen ajatuksensa ydin on siinä, ettei vain sisältö synnytä muotoa, vaan muoto vaikuttaa myös sisältöön.

Muodon aktiivisuus ilmenee eri tavoin: joidenkin ilmiöiden kuvaamiseen voidaan käyttää ensisijaisesti vain tiettyä tyylilajia, nykyelämää kuvataan parhaiten nykyaikaisen taiteen kielellä, arkaainen muoto estää ajankohtaisen sisällön julkituomisen jne. Myös taiteilijan ammattitaito liittyy muodon aktiivisuuteen.

Ammattitaidoksi on yleensä tapana kutsua taiteellisen muodon kaikkien elementtien täydellistä hallintaa. Asia ei kuitenkaan ole aivan näin. Laajassa mielessä taiteilijan ammattitaito (venäjäksi masterstvo — *käänt. huom.*)

ilmenee ensisijaisesti taitona perehtyä syvällisesti elämään ja tajuta sitä aatteellis-esteettisesti. Taiteilija kehittää ammattitaitoaan luonnollisestikin kehittämällä tekniikkaansa ja taiteen ilmaisukeinojen hallintaa, mutta ammattitaidolla ei tarkoiteta pelkkää ammatillisten keinojen hallinnan ja harjaantuneisuuden summaa, vaan vaikeasti opittavaa taitoa luoda taidekuva todellisuudesta.

Ammattitaito-käsite on hyvin monitahoinen ja siihen sisältyy taiteilijan luovan toiminnan eri puolia, jotka tosin ovat kiinteästi toisiinsa sidoksissa. Näitä ovat taito tutkia ja yleistää todellisuuden ilmiöitä, taito tajuta esteettisesti tehtyjä havaintoja, taito ilmaista elämän ilmiöiden merkitys taiteen keinoilla ja ilmentää sitä taiteen materiaalin avulla. Viimeksi mainittua taitoa nimitetään ammattitaidoksi sanan suppeammassa merkityksessä.

Ammattitaidon kehittäminen aloitetaan havaintojen keräämisellä. On tavattoman tärkeää, että taiteilija saa tietonsa »ensikäden» tietoina, että hänellä on omat tuoreet havaintonsa. Jotta elämästä otetun materiaalin pohjalta tehdyt yleistykset olisivat taiteellisesti vakuuttavia, on taiteilijan kyettävä näkemään elämä epätavalliselta kannalta, omalla tavallaan, toisin kuin kaikki muut, kuin löytöretkeilijä. Leo Tolstoi on sanonut: »Taiteessa on tärkeintä sanoa jotain omaa ja uutta. Tämä on ollut ominaista kaikille suurille taiteilijoille. Esimerkiksi Mendelssohnin musiikki on ihanaa, mutta se on kuten kaikilla. Kuitenkin on sanottava jotain omaa. Beethoven... hän hallitsi tämän taidon. Ei koskaan tiedä, mitä hän sanoo; näin on kirjallisuudessakin ja kaikilla aloilla.»

Tähän taiteilija tarvitsee valtavan määrän havaintoja. Nämä havainnot kristallisoituvat elämän vastaanottamisprosessissa — kirjailijan muistikirjoissa, taiteilijan luonnoksissa, näyttelijän näköhavainnoissa jne.

Konstantin Paustovski kertoi kerran, miten hän opetteli katsomaan eri tavoin tuttuja asioita nähdäkseen ne paremmin ja selvemmin. Tätä varten hän kirjoitti päivittäin joskus useitakin kertoja yhdestä ja samasta asiasta ja asetti itselleen pienehköjä, mutta konkreettisia ja helposti suoritettavia tehtäviä.

Taiteilijan on nähtävä yksityiskohdat, pantava painoa niiden tutkimiselle ja nähtävä ilmiöistä sellaisia puolia, joita ihmiset tavallisesti eivät huomaa. Näin hän pystyy löytämään ilmaisuvoimaisia yksityiskohtia, niin että kai-

kille tutut elämän ilmiöt saavat hänen teoksissaan uuden värin ja uuden elämän. Sadat tuhannet ihmiset tunsivat mainiosti Moskovan ympäristön ja varsinkin Volgan seudun maisemat, mutta Levitan löysi niiden erityisen ja ainutlaatuisen kauneuden ja tämän ansiosta ennestään tutuista luonnon kuvista muodostui taiteellisia löytöjä. Vastaavasti voidaan sanoa, että Georgi Nisskin, Juri Pimenovin ym. neuvostoliittolaisten taiteilijoiden teokset ovat »opettaneet» neuvostoliittolaista katsojaa näkemään nykyaikaisen maiseman, tai kuten sitä joskus sanotaan, teollisen maiseman, kauneuden.

Taiteellista yleistystä ei ole ilman yksilöllisiä ja ainutlaatuisuudessaan voimakkaita havaintoja. Taiteilija ikään kuin ryhtyy yksinään taistelemaan elävän materiaalin kanssa ja pyrkii elämän monimutkaista kuvaa särkemättä välittämään sen varsin tiivistetyssä muodossa.

Havainto ja yleistys eivät seuraa toisiaan. Kysymys on yhdestä prosessista, jonka aikana materiaalin valinta edellyttää yleistyksiä ja yleistys puolestaan voimistaa havaintokykyä.

Taito tehdä yleistyksiä liittyy kiinteästi ilmaisutaitoon. Säveltäjä ei sävellä silloin, kun hän istuutuu pianon ääreen tai ottaa kynän käteensä, Aram Hatšaturjan on sanonut. Hän säveltää paljon aikaisemmin. Musiikki kypsyy säveltäjässä hauraan ja aran hedelmän tavoin. Ja kun sen syntymisen aika koittaa, ei mikään voi enää pysäyttää sitä. Meyerhold on sanonut, että hän ohjasi näytelmän ensin mielessään tai pikemminkin mielikuvituksessaan aina ennen varsinaisten harjoitusten aloittamista.

Taiteilijat ovat siis todenneet, että yleistystä ja sen ilmentämistä luomistyössä ei voi erottaa toisistaan. Jos taiteilija muotoilee ensin yleisen idean ja sitten valikoi konkreettiset faktat sen havainnollistamiseksi johtaa se väistämättä kaavamaisuuteen.

Kyky havainnoida elämää ja yleistää elämän ilmiöitä sekä ilmaista niitä taiteen keinoilla on jokaisen taiteilijan ammattitaidon perusaineksia, vaikka runoilija havainnoikin elämää toisin kuin näyttelijä, näyttelijä toisin kuin muusikko, muusikko toisin kuin arkkitehti jne. Havainnon ja yleistyksen ydin on sama kaikissa taiteissa. Ilmaisutaito taas on erilainen eri taiteissa. Ilmaisutaito on osoitus lahjakkuudesta. Jos taiteilija on kiinnostunut pelkästään tai-

teellisen ilmaisunsa muodosta eikä hän välitä käyttää ammattitaitoaan suurten aatteellis-esteettisten tehtävien ratkomiseen, hän on vaarassa tuhota lahjakkuutensa.

4. TAIDEKULTTUURI — TAITEENALOJEN SUMMA

Taiteen jakaminen eri aloihin on täysin perusteltua. Siihen on omat olennaiset syynsä, joiden tutkiminen on eräs estetiikan tärkeistä tehtävistä.[1]

Lukuisat selitykset syistä, jotka ovat johtaneet taiteen jakautumiseen taiteellisen luomistyön eri aloihin, ovat johdettavissa kaiken kaikkiaan kahteen perusnäkemykseen: toiset esteetikot selittävät eri taiteiden olemassaolon objektiivisista syistä ja toiset subjektiivisista syistä johtuvaksi.

Ensin mainitun näkemyksen kannattajat ovat sitä mieltä, että taide jakautuu eri oloihin siksi, että taiteen objektikin on monitahoinen ja sen eri tahot vaativat erilaisia taiteellisia ilmaisukeinoja. Jälkimmäisen näkemyksen kannattajat taas selittävät, että koska samat ilmiöt heijastuvat usein niin runoudessa, musiikissa kuin maalaustaiteessakin, ei eri taiteiden olemassaolo johdu erilaisista heijastuskohteista; eri taiteiden olemassaolon syitä on siis etsittävä inhimillisen vastaanottokyvyn subjektiivisista erityispiirteistä, eri aistielimistä. Maalaustaiteen synty ja kehitys on riippuvainen silmästä, musiikin korvasta jne.

Olisi väärin luulla, että subjektiivisten tai objektiivisten tekijöiden tunnustaminen eri taiteiden olemassaolon perustaksi olisi tämän kysymyksen ratkaisemista idealistiselta tai materialistiselta pohjalta. Kumpaakin em. tulkinnoista ovat kannattaneet niin materialistista kuin idealististakin estetiikkaa tukevat tutkijat. Objektiivista näkemystä tai-

---

[1] Eräät idealistisen estetiikan suuntaukset kieltävät kategorisesti taiteen alakohtaisen jakautumisen merkitsevyyden. Esimerkiksi Crocen ja hänen seuraajansa Spingarnin estetiikassa liittyy sellaisten kategorioiden kuten ala, laji ja tyylilaji kieltäminen taiteen konkreettisten ilmiöiden yleistämisen ja luokittelun hylkäämiseen. Käytännössä tämä merkitsee eräänlaisen »esteettisen nominalismin» julistamista; tätä näkemystä ovat arvostelleet muun muassa A. Gramsci, A. Banfi ja muut marxilaiset.

teen jakautumisesta ovat kannattaneet niin materialismiin nojautuva Lessing kuin idealisti Hegelkin ja subjektiivista tulkintaa puolustetaan niin Leonardo da Vincin materialistisessa kuin Kantin subjektiivis-idealistisessakin estetiikassa.

Lessing vertaa *Laokoonissaan* maalaustaidetta ja runoutta toisiinsa (maalaustaiteella Lessing tarkoitti tässä tapauksessa kaikkia kuvataiteita yleensä ja runoudella tietyssä mielessä kaikkia muita taiteita, »joissa jäljittely on toimivampaa») ja lähtee siitä, että ne eroavat toisistaan todellakin todellisuuden kuvaamisen keinojen osalta. Mutta Lessing piti kunkin taiteen käyttämiä ilmaisukeinoja riippuvaisina siitä, mitä puolta elämästä se kuvaa. Kuvataiteen synty johtuu siitä, että sen objektina on fyysisten kappaleiden kuvaaminen, runouden siitä, että se esittää toimintaa. Tosin Lessing ei kanonisoinut määrittelemiään taiteiden rajoja. Hän tiedosti sen, että kuvataide voi esineitä kuvatessaan olla hyvinkin toimivaa, ja runous toimintaa kuvatessaan paljastaa merkittävässä määrin myös maailman materiaalista esineellisyyttä. Kuitenkin kuvataiteesta tulee dynaamista ja runoudesta kuvailevaa vain välillisesti, katsojan tai lukijan mielikuvituksen avulla. Lessingin näkemys on materialistinen, koska taiteen jakautuminen riippuu hänen mielestään heijastumisen objektista, ja eri taiteiden objekteilla hän taas tarkoitti objektiivisen todellisuuden eri puolia.

Täysin vastakkainen ja periaatteellisesti idealistinen puolestaan on Hegelin näkemys, vaikka tämä johtikin eri taiteiden erikoislaadun heijastumisen objektin erityispiirteistä. Hegel piti eri taiteiden syntymisen lähteenä materiaalisesta verhostaan vapautumaan pyrkivän absoluuttisen idean kehityksen dynamiikkaa, eikä siis aineellisen maailman monitahoisuutta kuten Lessing. Hegelin mukaan arkkitehtuuri eroaa kuvanveistosta ja kuvanveisto runoudesta ennen muuta siksi, että jokainen näistä taiteista paljastaa absoluuttisen idean kehityksen eri asteen, idean taiteen historian liikkeen myötä jatkuvasti pienenevän yhteyden esineelliseen muotoonsa. Hegeliläinen estetiikka selittää eri taiteiden olemassaolon johtuvan idean ja materian välisistä yhteyksistä taiteessa, niiden keskinäisen riippuvuuden asteesta sekä siitä, että näitä yhteyksiä on kuvattava eri tavoin.

Kuten edellä todettiin, esimerkiksi Leonardo da Vinci

katsoi eri taiteiden olemassaolon johtuvan siitä, että ihmisellä on erilaisia aistielimiä. Hänen näkemyksensä on luonteeltaan materialistinen, koska hän piti taidetta elämän »jäljittelemisenä». Toisaalta taas Kant, joka myös selitti eri taiteiden olemassaolon johtuvaksi subjektiivisista tekijöistä, oli esteetikkona idealisti, koska hän piti inhimillisiä tunteita lähtökohtina, jotka taiteilija ikään kuin sisällyttää kuvaamiinsa objekteihin. Kant lähti siitä, että ihmisellä on apriorisia (synnynnäisiä) henkisiä kykyjä, esimerkiksi kyky ajatella, tarkastella ja tuntea. Niinpä Kant selittikin juuri niiden synnyttävän eri taiteet: ajattelu synnyttää runouden, tarkastelu plastiset taiteet ja tunne musiikin. Kantille eri taiteet olivat ihmisen tiettyjen henkisten kykyjen leikkiä.

Marxilais-leniniläisessä estetiikassa ei eroteta toisistaan eri taiteenalojen olemassaolon objektiivista pohjaa ja subjektiivista tekijää — ihmisen vastaanottokyvyn erityispiirteitä, vaan niitä tarkastellaan dialektisesti toisiinsa liittyneinä. Samalla kun tunnustetaan objektiivisen tekijän määräävä osuus taidekulttuurin jakautumisessa eri taiteisiin, ei myöskään kiistetä subjektiivisen tekijän merkitystä. Taiteen käyttämän värien, viivojen ja äänten »kielen» syntyminen ei johdu pelkästään siitä, että maailmassa on olemassa värejä, viivoja ja ääniä. Tämä kieli on voinut syntyä ja syntyikin siksi, että värit, äänet, muodot jne. saivat tietyn merkityksen ihmisten elämässä, tietyn ilmaisullisen sisällön. Ihmissilmä ja ihmiskorva vastaanottavat erityisellä tavalla värejä ja ääniä, toisin kuin eläimen silmä ja korva. Marx kutsui ihmisen viittä aistia maailmanhistorian tuotteeksi. Tämä merkitsee sitä, että ihmisen vastaanottokyvyn luonne ja erityispiirteet ovat syntyneet yhteiskunnallis-historiallisen käytännön pohjalta ja vastaavat sen vaatimuksia. Näillä ihmisen vastaanottokyvyn erityispiirteillä on valtava vaikutus todellisuuden heijastumisen muotoihin ihmisen tajunnassa, ja näin ollen niistä riippuu tietyssä määrin myös eri taiteiden erityisluonne. Taiteenalat eroavat toisistaan siten, että ne heijastavat eri ilmiöitä, sekä siten, että ne käyttävät hyväkseen erilaisia ilmaisukeinoja ihmisen vastaanottokyvyn luonteen mukaisesti. Mutta eri taiteiden olemassaolo perustuu loppujen lopuksi kiistattomasti taiteen objektiin, objektiivisen maailman monitahoisuuteen, sillä sen eri puolia ei voida täydellisesti paljastaa vain yhden taiteen keinojen avulla.

Palatkaamme nyt siihen, mitä jo edellä totesimme: varsin usein eri taiteet luovat uudelleen samoja elämän ilmiöitä. *Egmont* on paitsi kirjallinen myös musiikillinen tuote. *Faust, Carmen* ja *Hiljaa virtaa Don* ovat kirjallisia ilmiöitä, mutta niiden pohjalta on myös tehty samannimisiä elokuvia, oopperoita ja näytelmiä. *Demoni* on Lermontovin runoelma, mutta myös Rubinsteinin ooppera ja Vrubelin maalaus. Zoja Kosmodemjanskajan[1] urotyöstä on kirjoitettu runoja ja näytelmiä, tehty elokuvia ja teatteriesityksiä, sävelletty musiikkia ja luotu veistoksia. Taiteen historiasta löytyy runsaasti vastaavanlaisia tapauksia.

Tämä ei suinkaan osoita, että kaikkien taiteiden objekti olisi sama. Eri taiteissa voidaan kuvata yksiä ja samoja elämän ilmiöitä. Mutta kukin niistä pyrkii kuvaamaan ensisijaisesti ilmiöiden niitä puolia, joita muut taiteet eivät pysty kuvaamaan riittävän täydellisesti. Tietenkin voidaan nähdä yhteys kaikkien taiteiden välillä, mutta yhtä tärkeätä on nähdä, miten ne eroavat toisistaan. Venäläinen säveltäjä Aleksandr Serov totesikin viisaasti, että jos kaikki maailmassa voitaisiin ilmaista sanoin ei musiikilla olisi mitään tehtävää. Aivan samalla tavoin kuuluisa saksalainen ohjaaja ja Komische Operin taiteellinen johtaja Walter Felsenstein totesi, ettei laulaja laula »siksi että hänellä on kaunis ääni ja että hän on oppinut laulamaan, vaan siksi, että hänen on laulettava omassa dramaattisessa tilanteessaan. Tämä merkitsee sitä, että hänen on emotionaalisesti saatava muut vakuuttumaan, ettei hänellä ole käytössään mitään muuta ilmaisukeinoa kuin laulu».

G. Jokubonisin veistos *Pirtšjupisilainen äiti,* J. Marcinkevičiusin runoelma *Veri ja tuhka* ja K. Morčiunasin lasimaalaus *Pirtšjupis* käsittelevät kaikki samaa aihetta: kesäkuussa 1944 liettualainen Pirtšjupisin kylä joutui kokemaan saman kohtalon kuin sitä ennen tšekkoslovakialainen Lidicen kylä ja ranskalainen pikkukaupunki Oradur-sur-Glane. Hitlerin joukot polttivat Pirtšjupisin kylän, ja

---

[1] Zoja Kosmodemjanskaja (1923—1941) — neuvostopartisaani, Suuren isänmaallisen sodan 1941—45 sankaritar. Syksyllä 1941 suoritti menestyksellisesti taistelutehtävän vihollisen selustassa, mutta joutui fasistien käsiin ja sai kärsiä kaameaa kidutusta, minkä jälkeen hänet teloitettiin.— *Toim.*

kaikki sen asukkaat — miehet, naiset ja lapset — paloivat kuoliaaksi. Pirtšjupisin tuhka, samoin kuin Auschwitzin ja Buchenwaldinkin, koputtaa ihmiskunnan sydämeen — tästä kertovat kaikki edellä mainitut teokset. Kuitenkin jokainen niistä käsittelee eri puolia tästä liettualaisen kylän tragediasta. Jokubonisin muistomerkki on veistostaiteen luonteen mukaisesti yleistävä ilmaus traagisuudesta ja urheudesta. Äitiä kuvaava veistos on sen tekijän mukaan »lapsiaan surevan isänmaan kuva». Jokubonisin teos on todella monumentaalinen — eikä se johdu ulkoisista tunnusmerkeistä tai teoksen edustamasta tyylilajista, vaan ajatuksen ja tunteen syvyydestä. Se kuvaa loputonta tuskaa, ihmishengen suuruutta ja vihaa pyöveleitä kohtaan; mutta se on myös varoitus — Pirtšjupisin tragedia ei saa toistua.

Morčiunas on kuvannut Pirtšjupisin tragediaa tavattoman vaikuttavasti lasimaalauksen avulla. Ja vaikka lasimaalauksen ja veistoksen mahdollisuuksissa on paljon samaa — vertauskuvallisuus, yleistys ja lakonisuus — eroaa lasimaalaus olennaisesti veistoksesta. Morčiunas osoittaa katsojalle, minkälaisia ihmiset ovat oman ja kansansa elämän vaikeina ja ratkaisevina hetkinä. Mutta Jokubonisin ja Morčiunasin teosten idea on sama — ihmiskunta ei saa hyväksyä epäinhimillisyyttä. Niin kauan kuin Pirtšjupisin pyöveleille löytyy seuraajia, ei meilläkään ole rauhaa.

Marcinkevičiusin sankarillisen runoelman paatos on sama kuin Jokubonisin ja Morčiunasinkin teosten. »Veri ja tuhka — se on aikamme perusongelma. Maapallolla ei ole eikä saa olla ainuttakaan ihmistä, joka voi sulkea korvansa Buchenwaldin hälytykseltä. Eikä tämä ole olleen ja menneen analysoimista, vaan tämän päivän teema» — näin runoilija itse sanoo. Mutta *Veri ja tuhka* ei ole kirjallinen variaatio muilla keinoin ja muissa taiteissa tehdyistä ratkaisuista. Marcinkevičiusin runoelmassa heijastuvat myös eräät sellaiset puolet, joita veistos ja lasimaalaus eivät pysty ilmaisemaan. Marcinkevičiusin runoelmassa kuvataan suurenmoisella tavalla kansan elämää, sen alkulähteitä, virtauksia ja seurauksia tässä dramaattisessa historian vaiheessa. Runoelmassa kuvataan ihmisten keskinäisten suhteiden eri puolia ja erilaisia ihmisiä — vihollista vastaan käydyssä taistelussa loputtoman urhoollisia ja horjumattomia, matalamielisiä »viekkaudella ajan voit-

tamiseen» ja veren koetuksista syrjään pyrkineitä sekä selvästi isänmaansa pettäneitä ihmisiä.

Jokainen taide pyrkii siis heijastamaan ensisijaisesti tiettyjä elämän ilmiöitä tai joitakin näiden ilmiöiden puolia. Tästä syystä kaikki taiteet käyttävät omia kuvallisia ilmaisukeinojaan, mikä onkin eräs taiteellisen luomistyön tärkeimmistä alakohtaisista erityispiirteistä.

Vaikka eri taiteiden kuvallisilla ilmaisukeinoilla on erityinen luonne, on niiden välillä myös tietty yhteys. Tämä ilmenee paitsi siinä, että tietyt yleiset lainalaisuudet vaikuttavat kaikissa kuvallisissa ilmaisukeinoissa, myös siinä, että eri taiteet voivat tietyin ehdoin käyttää hyväkseen myös toisten taiteiden ilmaisukeinoja. Esimerkiksi grafiikan erityiskeino on viiva, mutta grafiikka turvautuu eräissä tapauksissa myös väreihin — tämän keinon se lainaa maalaustaiteelta. Tietyissä tapauksissa tämä rikastuttaa grafiikkaa ja laajentaa sen kuvaamismahdollisuuksia. Koreografia plastisen liikehdinnän taiteena käyttää välistä kuvanveistotaiteen plastisia keinoja. Tämä selittää sen, miksi taiteilijat ovat kiinnostuneita muidenkin kuin oman taidelajinsa kuvallisista ilmaisukeinoista. Sergei Konenkov neuvoi kuvanveistäjää ottamaan ihmisvartalon luiden liikkeen ohella huomioon myös ihmissydämen liikkeet aivan kuin kirjailijan on osattava tarkastella maailmaa plastisesti.

Tämä keskinäinen rikastuttaminen voi olla ja usein onkin varsin hedelmällistä, mutta sillä on omat rajansa. Jo Goethe todetessaan maalaustaiteen, plastiikan ja mimiikan läheisyyden varoitti, että jollain näistä kolmesta alasta työskentelevän taiteilijan on tajuttava, että toinen ala voi olla paitsi hyödyksi myös haitaksi hänen työlleen. »Kuvanveistäjän voi viedä harhaan taidemaalari ja taidemaalarin miimikko, ja kaikki nämä kolme voivat sekoittaa toisensa siinä määrin, ettei yksikään heistä kestä jaloillaan», Goethe varoitti. Se oli viisas varoitus. Erityisen tärkeä se on synteettisten taiteiden alalla toimiville taiteilijoille.

Toisten taiteiden kielen käyttäminen ei aina ole perusteltua. Viime vuosina teatterit ovat hyvin usein turvautuneet elokuvataiteen keinoihin — eri kohtausten otsakkeet näkyvät näyttämöllä, näyttelijät vaikenevat näyttämöllä samalla kun »sisäinen monologi» kuuluu magnetofoninau-

halta, kohtaukset vaihtelevat erittäin jyrkästi, näytelmän rytmi on elokuvanomainen jne. Joskus niiden käyttö on paikallaan, mutta valtaosaltaan ne eivät ota menestyäkseen. Se mikä elokuvassa tuntuu hyvältä, ei sovellu useimmiten näyttämöesitykseen. Onko näytelmän näytösten otsikoiminen aina tarkoituksenmukaista? Ei läheskään aina. Otsikot ovat täysin paikallaan elokuvissa, mutta tuskin tarpeellisia teatterissa: useimmiten ne haittaavat teatterikatsojan keskittymistä, ne eivät auta hänen kuvittelukykyään ja vaikeuttavat ajatustoimintaa.

Meidän ajallemme on ominaista pyrkimys synteesiin. Eri taiteiden ala- ja lajikohtaisia piirteitä yhdistetään usein onnistuneesti yhdessä taideteoksessa. Siksi olisikin mieletöntä asettaa taiteilijalle normatiivisia rajoituksia ja alakohtaisen puhtauden säilyttämiseen tähtääviä kieltoja. Mutta synteettisen suhtautumistavan laajuus ei merkitse eri taiteiden välisten rajojen poispyyhkimistä. Nämä rajat ovat historiallisesti liikkuvia ja muuttuvia, mutta taiteen alakohtainen spesifisyys ei suinkaan ole häviämässä. Toisten taiteiden sisällöllisiä aspekteja ja ilmaisukeinoja voidaan käyttää ja on käytettävä siten, että huomioidaan jokaisen taiteen erikoisuus, ja siinä määrin, ettei se johda yhden taiteen korvaamiseen toisen taiteen surrogaatilla.

Eri taiteiden olemassaolon tekee siis välttämättömäksi se, ettei yksikään taide voi yksinään ja vain omien keinojensa välityksellä antaa maailmasta riittävän täydellistä taidekuvaa. Tällaisen kuvan voivat antaa vain kaikki taiteet yhdessä, vain ihmiskunnan taidekulttuuri kokonaisuudessaan.

Jokaisella taiteella on omat etunsa muihin taiteisiin verrattuna elämän tiettyjen puolien kuvaamisessa sille ominaisen näkemystavan mukaisesti. Mikään muu taide ei pysty välittämään luonnon värikkyyttä sellaisella taiteellisella voimalla kuin maalaustaide. Mutta kaikesta emotionaalisuudestaan huolimatta maalaustaide jää ilmeisesti jälkeen musiikista ihmisen tunteiden ja elämysten välittömänä kuvaajana. Eikä kirjallisuuskaan laajoista mahdollisuuksistaan huolimatta pysty antamaan kuvaamistaan tapahtumista yhtä näkyvää kuvaa kuin kuvataiteet. Olipa sanan taide kuinka mahtavaa tahansa, ei sillä kuitenkaan ole pantomiimin mahdollisuuksia, eikä elävä ihminen suin-

kaan aina pysty esittämään näyttämöllä samoja elämän ilmiöitä kuin nukketeatteri. Jos runouden mahdollisuudet olisivat samat kuin musiikin mahdollisuudet ja koreografian mahdollisuudet samat kuin maalaustaiteen mahdollisuudet tai kuvataiteiden mahdollisuudet samat kuin kirjallisuuden mahdollisuudet, ei eri taiteita tarvittaisi lainkaan, kuten edellä jo todettiin.

Vaikka jokaisella erillisellä taiteella onkin omat etunsa, ei yhdelläkään niistä ole mitään periaatteellisia etuja siinä mielessä, että se pystyisi muita paremmin tunkeutumaan ilmiöihin, joita se kuvaa oman erityisluontonsa mukaisesti, ja paljastamaan niiden olemuksen. Siksi eri taiteiden vastakkainasettelu on hedelmätöntä ja periaatteellisesti väärää.

Aikamme tieteellisessä kirjallisuudessa törmäämme useinkin tällaisiin vastakkainasetteluihin. Eikö valokuvataiteen kehitys tee realistista maalaustaidetta aikansa eläneeksi? Eikö stafliamaalaus saa väistyä monumentaalisen maalaustaiteen tieltä? Eikö teatteritaide vanhanaikaisena taiteena joudu luovuttamaan paikkansa elokuvataiteelle, jonka kanssa se ei pysty »kilpailemaan»? Tämäntyyppiset arviot tuntuvat monestakin syystä virheellisiltä. Elokuvataide ei pysty korvaamaan näyttämötaidetta aivan samoin kuin teatterikaan ei pysty korvaamaan elokuvataidetta. Ne ovat erillisiä, vaikkakin paljolti toisiaan muistuttavia esittäviä taiteita, jotka voivat kyllä rikastuttaa toisiaan, mutta joiden ratkomat taiteelliset tehtävät ovat erilaisia. Ja vaikkei elokuvataidetta ja valokuvataidetta voikaan suoraan verrata toisiinsa, voidaan toki todeta, ettei valokuvataide pysty korvaamaan maalaustaidetta yhtään sen kummemmin kuin elokuvataide teatteria.

Taiteen kehityksen epätasaisuus on eräs marxilaisen estetiikan tärkeimmistä perusajatuksista. Tämä epätasaisuus ilmenee siinä, ettei taiteen kehitys aina vastaa suoraan yhteiskunnan kehitystä, siis myöskään talouselämän alalla tapahtuvaa edistymistä, Marx on todennut. Niinpä esimerkiksi antiikin tai renessanssin aikana luodut ylittämättömät taiteelliset arvot ovat loputtomasti monien nykytaiteen ilmiöiden yläpuolella, vaikkei antiikin aikaa sen enempää kuin renessanssiakaan voida millään tavoin verrata taloudellisen kehityksen ja yhteiskunnallisten suhteiden kehityksen puolesta yhteiskunnan kehityksen tason

myöhäisempiin askelmiin.[1] Taiteen kehityksen epätasaisuus ilmenee myös siinä, että eri taiteet kehittyvät eri tavoin eri aikakausina: kaikkein kehittyneimpiä muinaisen Kreikan taiteista olivat arkkitehtuuri ja kuvanveistotaide, renessanssin taiteista maalaustaide ja 1800-luvun taiteista kirjallisuus. Jokaisella aikakaudella on siis oma johtava taiteensa, joka ilmaisee kaikkein täydellisimmin aikakauden taiteelliset tarpeet ja vaikuttaa ratkaisevasti muihin taiteisiin. Kuuluisa venäläinen kriitikko Stasov totesi peredvižnikkien[2] tauluja ja mogutšaja kutškan[3] musiikkia luonnehtiessaan, että Venäjän realistinen kirjallisuus oli raivannut tietä näille taiteille. 1800-luvun Venäjän kirjallisuus pyrki osallistuvuuteen ja tuki kansanomaisuuden ja realismin periaatteita, ja nämä aatteet tekivät siitä kaikkien tuon ajan taiteiden tiennäyttäjän.

Nyky-yhteiskunnan taidekulttuuriin kuuluu vanhoja ja myös suhteellisen nuoria taiteita. Esimerkiksi kuvataiteet ovat olleet tuttuja jo alkukantaisen yhteisön ihmisille, kun taas elokuvataide on itse asiassa 1900-luvun tuote. Viime

---

[1] Taiteen edistyksen kieltämistä perustellaan usein sillä etteivät yhteiskunnallinen ja taiteen edistys vastaa toisiaan. Yleensä vedotaan siihen, että taiteen helmet säilyttävät taiteellisen arvonsa alkuperäisessä muodossaan eikä voida väittää, että myöhempien aikakausien teokset olisivat aikaisempina aikakausina luotuja teoksia »edistyksellisempiä», Danten *Jumalainen näytelmä* ei esimerkiksi jää edistyksellisyydessään jälkeen Balzacin *Inhimillisestä komediasta*. Kaikki tämä on totta. Kuitenkin jos asiaa tarkastelee laajemmin, ei voi olla huomaamatta miten siirryttäessä yhdestä taiteen virtauksesta toiseen, esimerkiksi romanttiikasta realismiin, myös maailman taiteellisen näkemisen piiri laajeni tavattomasti, uudet elämän kerrokset löysivät tiensä taiteeseen, taiteen kuvalliset ilmaisukeinot rikastuivat, sen kieli täydellistyi ja — mikä erityisen tärkeätä — sen yhteiskunnallisen funktion merkitys kasvoi. Yleinen yhteiskunnallinen edistys määrää siis taiteen edistystä, vaikkei se läheskään aina vastaa suoranaisesti sitä.

[2] Peredvižnikit olivat realistista suuntaa edustavia taidemaalareita ja kuvanveistäjiä, jotka muodostivat kuuluisan venäläisen demokraattisen taiteilijaseuran Kiertonäyttelyjen yhdistys (1870—1923). Seura, jonka perustajia olivat mm. G. G. Mjasojedov, I. N. Kramskoi, N. N. Ge ja V. G. Perov, yhdisti venäläisen taidekulttuurin edistykselliset voimat ja se vaikutti taiteilijain tuotantoon paitsi Venäjällä myös Puolassa, Bulgariassa, Romaniassa ja muissa maissa.— *Toim.*

[3] Mogutšaja kutška — viime vuosisadan suurten venäläisten säveltäjien yhdistys, joka tunnettiin myös Balakirevin kerhon nimellä. Siihen kuuluivat M. A. Balakirev, A. B. Borodin, C. A. Cui, M. P. Musorgski, N. A. Rimski-Korsakov. Mogutšaja kutškan toiminta heijasti 1860-luvun demokraattisen liikkeen aatteita, sen esteettiset periaatteet ja tuotanto vaikuttivat huomattavasti venäläisen musiikin kehitykseen. — *Toim.*

vuosina on luotu uusia taiteita — esimerkiksi televisio ja valokuvataide. Yhteiskunnan, sen kulttuurin ja tekniikan kehityksen myötä voi syntyä uusiakin taiteita.

Eri taiteiden välillä voidaan nähdä tiettyjä analogioita. Ne muodostavat perustan taiteiden luokitukselle. Mutta jokainen luokittelu on suhteellista, sillä luokitusperiaatteet käsittävät vain joitakin eri taiteille ominaisia puolia ja jättävät toiset puolet huomioimatta. Siksi ei olekaan olemassa yhtenäistä ja yleisesti hyväksyttyä taiteiden luokitusta.

Tarkastelemme seuraavassa eräitä taiteiden luokitusperusteita, siis periaatteita, joiden mukaan taiteet jaetaan eri ryhmiin.

Kaikkein laajimmalle levinneen luokituksen mukaan taiteet on jaettavissa kolmeen ryhmään: staattiset eli paikalliset taiteet, dynaamiset eli ajalliset taiteet ja paikallis-ajalliset taiteet.

Ensimmäinen ryhmä käsittää kaikki kuvataiteet ja arkkitehtuurin; toinen ryhmä käsittää kirjallisuuden ja musiikin ja kolmas baletin, oopperan, teatterin, elokuvan, sirkuksen ja estraditaiteen. Ensimmäisen ryhmän taiteet vastaanotetaan näön avulla, toisen ryhmän kuulon avulla ja kolmannen ryhmän sekä näön että kuulon avulla.

Tämä jako perustuu oikeaan osuneeseen ajatukseen — taidetta vastaanotetaan ainoastaan näön ja kuulon avulla ja niitä kutsutaankin oikeutetusti »intellektuaalisiksi» aisteiksi. Kaikki aistit ottavat tietyssä määrin osaa todellisuuden tiedostamiseen, mutta taiteellinen todellisuuden omaksuminen ei liity sen enempää tuntoaistiin, hajuaistiin kuin makuaistiinkaan — siis aisteihin, jotka ovat luonteeltaan välittömän »utilitaristisia».

Tällainen jako perustuu edelleen siihen, että joissakin taiteissa tapahtumat kehittyvät ajassa ja toisissa taas ne esitetään ikään kuin staattisina — »ikään kuin» siksi, että kaikki taiteet ovat olemassa niin paikallisesti kuin ajallisestikin. Kaikki riippuu fiktiivisyyden luonteesta ja taiteellisten keinojen ominaislaadusta, nämä keinothan voivat ilmetä joko paikallisissa tai ajallisissa muodoissa.

Tämä luokitus ei kuitenkaan ota huomioon muita taiteen olennaisia tunnusmerkkejä, esimerkiksi meidän aistien välityksellä vastaanottamiemme todellisuuden ilmiöiden konkreettisen hahmon välitöntä uudelleenluomista taiteessa. Toiset taiteet kuvaavat jo luonteensa vuoksi välittömästi todellisuuden ilmiöitä — näin esimer-

kiksi maalaustaide ja kuvanveisto. Toiset taiteet taas, esimerkiksi musiikki tai arkkitehtuuri, eivät luo suoraan uudelleen heijastamiensa ilmiöiden aineellista hahmoa. Tältä pohjalta taiteet jaetaan kuvaileviin ja ei-kuvaileviin eli ilmaisullisiin.

Käsitteet kuvallisuus ja ilmaisullisuus eivät ole yksiselitteisiä. Tarkasti sanottuna kuvallisuudella tarkoitetaan taiteellisen ajatuksen ilmaisullisen luonteen materialisoimista eli objektivoimista. Tällä tavoin käsitettynä ei taiteiden jakaminen kuvaileviin ja ilmaisullisiin tietenkään ole perusteltua. Mutta käsitteet kuvallisuus ja ilmaisullisuus saavat eri merkityksen, kun niitä käytetään taiteiden luokitukseen: tällöin kysytään kuvaako jokin taide välittömästi elämää vai heijastaako se todellisuutta jollain toisella tavalla, yleistäen, herättäen tiettyjä tunteita, ja emootioita, synnyttäen käsityksiä ja kuvia elämästä jne. assosiatiivisen ajatustoiminnan kautta. Tällainen jako on tietenkin myös suhteellinen, koska mistään taiteesta ei voida sanoa, että se olisi luonteeltaan pelkästään kuvaileva tai ei-kuvaileva: nämä taiteellisen uudelleenesittämisen erityispiirteet kietoutuvat kaikissa taiteissa toisiinsa, eikä ainuttakaan taidetta voida lukea kuuluvaksi ehdottomasti pelkästään toiseen näistä ryhmistä. Kuvallisuus ja ilmaisullisuus ovat tietyssä mielessä kaikkien taiteiden ominaisuuksia. Ja jos me tästä huolimatta jaamme ne kuvaileviin ja ilmaisullisiin taiteisiin, johtuu tämä jommankumman puolen hallitsevasta asemasta jollain taiteellisen luomistyön alalla.

Taiteita voidaan luokitella myös muiden tunnusmerkkien pohjalta: taiteet voidaan jakaa esittäviin ja ei-esittäviin, yksinkertaisiin ja synteettisiin, utilitaarisiin tarkoitusperiin liittyviin tai niihin liittymättömiin jne. Jokainen luokitus on rajallinen paitsi siinä mielessä, että se ottaa huomioon vain tietyt taiteen tunnusmerkit, myös siinä mielessä, että se taiteita rajatessaan ei paljasta yleisiä lainalaisuuksia, jotka ovat yhtä lailla ominaisia kaikille taidekulttuurin ilmenemismuodoille. Taiteiden luokittelu on kuitenkin tarpeen ja hyödyllistä, koska se auttaa paljastamaan jokaisen taiteen erityisluonteen. Sen lisäksi luokitusjärjestelmät edistävät eri taiteiden keskinäistä lähentymistä ja paljastavat mahdolliset synteesin tiet taidekulttuurin kehityksessä.

Luku IV

ESTETIIKAN KATEGORIAT JA MAAILMAN ESTEETTINEN OMAKSUMINEN

1. ESTETIIKAN KATEGORIOIDEN LUONNE

Ihmisen esteettiset todellisuussuhteet paljastuvat kaikkein yleisimmässä muodossaan estetiikan kategorioissa. Nämä suhteet ovat yhtä monitahoisia kuin se monitahoinen ja ehtymätön yhteiskunnallis-historiallinen käytäntökin, jonka kuluessa ovat muotoutuneet ihmisen esteettiset tunteet, hänen esteettiset tarpeensa ja kykynsä sekä tapansa arvottaa esteettisesti objektiivisen maailman ilmiöitä. Ihmisen tajunnassa estetiikan kategorioiden muodon saaneet lainalaisuudet vaikuttavat kuitenkin moninaisiin esteettisiin suhteisiin, satunnaisilta vaikuttaviin yhtymäkohtiin ja esteettisen toiminnan moninaisiin yksilöllisiin ja ainutlaatuisiin ilmentymiin. Leninin tunnetulla määritelmällä tieteen kategorioiden olemuksesta on avainmerkitys myös estetiikan kategorioiden ymmärtämiselle: »Ihmisen edessä on luonnonilmiöiden *verkko*. Vaistoihminen, villi ei tee eroa itsensä ja luonnon välillä. Tietoinen ihminen tekee eron, kategoriat ovat erottamisen, so. maailman tiedostamisen askelmia, verkon solmukohtia, jotka auttavat tiedostamaan ja hallitsemaan sitä.»[1]

Esteettisen tiedostamisen ja esteettisen arvotuksen »solmukohtia» ovat kaunis ja ylevä, traaginen ja koominen. Estetiikan kategorioiden määrä ei luonnollisestikaan rajoitu tähän. Estetiikassa on käytetty ja käytetään nykyäänkin paljon useampia käsitteitä, joita myös on perustellusti pidetty estetiikan kategorioina. Tuntuu kuitenkin mielekkäältä pitää edellä lueteltuja kategorioita estetiikan peruskategorioina: niissä heijastuu kaikkein täydellisimmin ihmisen esteettisen maailmansuhteen objekti, sen sisältö ja muoto. Muut estetiikan kategoriat taas voidaan jakaa kolmeen päätyyppiin.

---

[1] *V. I. Lenin.* Teokset, 38. osa, s. 76.

Ensimmäiseen tyyppiin kuuluvat kategoriat, joita, vaikkakin ne ovat suhteellisen itsenäisiä, on kuitenkin pidettävä peruskategorioiden haarautumina tai erityisinä yksittäisilmentyminä. Tällaisia ovat esimerkiksi sankarillinen, mahtava, maku, huumori jne., koska sankarillinen on eräs ylevän ja traagisen erityinen laji, huumori koomisen jne.

Toiseen tyyppiin kuuluvat rakenteellisluontoiset kategoriat — mitta, harmonia jne. Näitä kategorioita käytetään usein esteettisen arvottamisen kategorioina. Sanomme jotakin ilmiötä kauniiksi siksi, että sen mitat ovat oikeita ja sen suhteet klassisia. Ei kuitenkaan tule unohtaa, että sellainenkin ilmiö, jonka me esteettisesti arvotamme kielteisesti, voi suhteiltaan olla varsin onnistunut. Suhteellisuuden ja harmonian käsitteitä käytetään ilmaisemaan ilmiöiden esteettisen rakenteen tärkeitä tunnusmerkkejä, mutta tämä ei vielä riitä ilmiön esteettisen luonteen ja sen esteettisen olemuksen paljastamiseen eikä täydelliseen esteettiseen arvottamiseen.

Kolmannen tyypin muodostavat kategoriat, jotka ilmentävät kielteisesti esteettisen olemusta. Näitä ovat esimerkiksi kategoriat ruma ja alhainen, jotka kuten edellä todettiin, voivat olla hyvinkin tarkoituksenmukaisia ja sopusuhtaisia; estetiikan kannalta ne ovat mielenkiintoisia ja niitä tutkitaan kauniin ja ylevän vastakohtina.

Estetiikan kategorioiden järjestelmä on historiallisesti muuttuva. Esteettisten oppien historiassa on ollut mitä erilaisimpia kategorioiden luokitustyyppejä. Kategoriat voidaan luokitella eri tavoin myös yhden ja saman aikakauden kuluessa. Mitä laajemmalle esteettisyys tunkeutuu yhteiskunnallis-historialliseen käytäntöön, sitä enemmän saadaan tilaa ihmisen esteettisten todellisuussuhteiden tiedostamiselle uusina kategorioina ja erilaisina kategoriaalisina luokituksina.

Nykyisessä idealistisessa estetiikassa selitetään varsin laajasti, että estetiikan kategorioiden, esteettisen tiedostamisen ydinkohtien erotteleminen ei ole tarpeellista ja perusteltua. Jo Crose piti estetiikan kategorioita sisällyksettöminä pseudokäsitteinä. Tätä näkemystä tukevat nykyään useat huomattavat länsimaiset esteetikot, muun muassa Thomas Munro. Mutta estetiikan kategorioista luopuminen merkitsisi estetiikan käsitteiden teoreettisen systematisoinnin hylkäämistä. Kuitenkin käsitteiden sys-

tematisointi on estetiikan kuten minkä tahansa tieteen hedelmällisen kehittämisen tärkeimpiä edellytyksiä. Perinteiset käsitteet kaunis, ylevä, traaginen ja koominen todellisuuden esteettisessä omaksumisprosessissa muodostavat perusrungon tieteelliselle esteettiselle analysoinnille. Toinen asia on sitten kategorioiden historiallinen kehitys, uusien kategorioiden synty, joka taas johtuu esteettisen maailmanomaksumisen piirin laajentumisesta, tai uudenlainen suhtautuminen perinteisiin kategorioihin.

1950-luvun puolivälistä lähtien on estetiikan kategorioiden teoreettinen kehittely ollut keskeisellä sijalla marxilaisessa esteettisessä kirjallisuudessa. Tämä johtuu tietystä lainalaisuudesta: sosialistiset yhteiskunnalliset suhteet olivat vakiintuneet, persoonallisuuden harmonisen kehittämisen tarve johti sosialistisen yhteiskunnan henkisen elämän syventymiseen ja taiteen rooli ihmisten elämässä voimistui. Tällöin kävi ilmeiseksi, ettei taidetta voi johtaa muihin yhteiskunnallisen tajunnan muotoihin. Tällöin kävi tarpeelliseksi perustella teoreettisesti taiteen erityisluonne, mikä taas ei ole mahdollista ellei paljasteta esteettisyyden luonnetta. Esteettisyyden olemuksen teoreettisen tutkimisen tarve johtui paitsi taiteen kehityksestä myös taiteellisuuden laajamittaisesta tunkeutumisesta mitä erilaisimmille elämän aloille. Sosialistinen todellisuus on osoittanut erityisen vakuuttavasti, ettei maailmassa ole sellaisia yhteiskunnallisesti merkittäviä ilmiöitä, joiden kohdalla esteettinen arvotus olisi mahdoton.

On aivan luonnollista, että marxilaiset tutkijat kehittelevät teoksissaan ensisijaisesti materialistista käsitystä esteettisen olemuksesta. He eivät tyydy vain arvostelemaan idealistisia käsityksiä esteettisestä tai perustelemaan teoreettisesti kauniin, ylevän sekä lukuisten muiden esteettisen ilmentymien objektiivisuutta. Jo se, että esteettinen on käsitetty marxilaisessa kirjallisuudessa objektiiviseksi on synnyttänyt vakavia ja hedelmällisiä keskusteluja. Onhan tutkimuskohdekin hyvin moni-ilmeinen ja sen eri puolet heijastuvat ja paljastuvat hyvinkin erilaisissa arvostelmissa. Kaikkien näiden arvostelmien runsaudesta ja kirjavuudesta huolimatta on esteettisen olemuksen tulkinnoissa viime vuosina vakiintunut kaksi pääsuuntaa. Nyt kysytään onko esteettinen samaistettavissa todellisuuden ilmiöiden fyysisiin ominaisuuksiin vai sisältyykö se näiden ilmiöiden yhteiskunnalliseen merkitsevyyteen, joka on tu-

losta yhteiskunnallis-historiallisesta käytännöstä ja sen pohjalta syntynyttä. Ensin mainittua näkemystä sanotaan »luontoon pohjautuvaksi» käsitykseksi ja toista taas »yhteiskunnalliseksi» tai »sosiologiseksi».[1]

»Luontoon pohjautuva» käsitys korostaa yhteiskunnallisen käytännön kuluessa esteettisen luonteen saaneiden luonnollisten ominaisuuksien merkitystä. »Sosiologisen» käsityksen tieteellinen arvo on siinä, että se perustelee yhteiskunnallis-historiallisen käytännön ratkaisevan osuuden ihmisen esteettisissä todellisuussuhteissa. Väittelyissä luonnosta tulleen ja yhteiskunnallisen suhteista esteettisessä kosketellaan estetiikan monimutkaisimpia ja vaikeimpia ongelmia. Tuskinpa voidaan yhtyä Max Dessoirin väitteeseen, jonka mukaan nämä ongelmat ovat vain estetiikan »risti».[2] Eri käsitteitä edustavien tutkijoiden välisissä kiistoissa kristallisoituu meidän aikamme käsitys esteettisen ja sen moninaisten ilmenemismuotojen olemuksesta.

2. KAUNIS

Kysymys kauniista on eräs estetiikan keskeisimmistä ongelmista. Estetiikkaa kutsuttiin aiemmin ja kutsutaan välistä nykyäänkin kauneutta tutkivaksi tieteeksi. Mutta, kuten jo totesimme ensimmäisessä luvussa, ei estetiikka ole oppia kauneudesta, vaan todellisuuden esteettisestä omaksumisesta, se on ennen muuta juuri taiteen kehityksen lakeja tutkivaa tiedettä, taiteellisen luomistyön teoriaa. Estetiikan historiassa syntynyt käsitys, että estetiikan objekti on yhtä kuin kauneus ei kuitenkaan ole sattuma. Kaunis on estetiikan peruskategoria eikä ainuttakaan esteettistä ilmiötä voida tarkastella kauniista erillään. Taiteen yleisiä lakeja ja taiteellisen luomistyön luonnetta ei voida ymmärtää ellei paljasteta kauneuden olemusta.

---

[1] Tämän teoksen kirjoittaja kuuluu »yhteiskunnallisen» käsityksen kannattajiin, mutta ei hyväksy näkemystä, jonka mukaan »luontoon pohjautuva» käsitys on vulgaarimaterialistinen. Vielä vähemmän hän on taipuvainen yhtymään niihin, jotka pitävät »yhteiskunnallista» käsitystä subjektivismin ilmauksena.

[2] *Max Dessoir*. Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft in den Grunzügen Dargestellt. Stuttgart 1956, s. 108.

a) KAUNIIN OLEMUS

Kauniin olemuksen paljastaminen on vaikeaa. Niin elämässä kuin taiteessakin ovat kauniit ilmiöt tavattoman erilaisia ja kaikkea muuta kuin toistensa kaltaisia. On vaikeaa verrata vaikkapa ihmisen henkistä kauneutta ja ihmissilmää miellyttävää kaunista asentoa, kristallin tai puun lehden kauniita muotoja ja taideaarretta. Nämä ilmiöt kuuluvat aivan erilaisiin todellisuuden alueisiin ja on hyvin vaikeata, itse asiassa mahdotonta, löytää joitakin muodollisia tunnusmerkkejä, jotka olisivat yhteisiä jokaiselle niistä ja joiden perusteella ne voitaisiin määritellä kauniiksi.

Toisaalta on varsin yksinkertaista erottaa meitä ympäröivästä todellisuudesta kauniita ilmiöitä ja luetella meille esteettistä nautintoa tuottavia asioita ja tapahtumia. Mutta on tavattoman vaikeaa vastata kysymykseen, miksi ne ovat kauniita, mitä niissä me kutsumme kauniiksi, minkälainen on kauniin olemus. Platon, estetiikan historian ensimmäisen kauneutta koskevan filosofisen opin luoja, oli oikeassa sanoessaan, että on tehtävä ero kahden kysymyksen välillä: mikä on kaunista ja mitä on kaunis, mikä on sen olemus?

Materialistinen ja idealistinen estetiikka tulkitsevat täysin vastakkaisesti kauneuden olemusta. Idealistinen estetiikka pitää kaunista pelkkänä henkisen elämän omaisuutena, jonka juuret ovat tajunnan syvyyksissä ja jolta puuttuvat objektiiviset perusteet. Materialistisessa estetiikassa subjektiivista ainesta kauniin arvottamisessa pidetään hyvin merkityksellisenä, otetaan huomioon kaunista koskevien näkemysten vaihtuvuus ja perustellaan niiden historiallinen riippuvuus, mutta lähtökohtana on periaate kauneuden objektiivisuudesta, ts. todellisuuden kauniit ilmiöt ovat riippumattomia ihmisen tajunnasta. Estetiikan historiassa eri aikoina esitettyjen kauneutta koskevien näkemysten kirjavuudesta huolimatta voidaan niissä havaita kaksi peruslinjaa — materialistinen ja idealistinen.

Erään kaikkein varhaisimmista kauneutta koskevista opeista esitti antiikin suuri ajattelija Aristoteles. Se sai osakseen laajaa tunnustusta ja sitä kehiteltiin edelleen niin materialistiselta kuin idealistiseltakin pohjalta. Se ei ole menettänyt merkitystään vielä nykyaikanakaan.

Aristoteleen käsitysten voima ja viehätys on siinä, että hän pyrki paljastamaan kauniin objektiiviset piirteet ja tunnusmerkit.

Aristoteles piti kauniin olemuksena tiettyjä ilmiöiden ja elävän elämän konkreettisesti aistittavia ominaisuuksia. Aristoteleen ja hänen seuraajiensa mukaan kauneus perustuu harmoniaan, sopusuhtaisuuteen, oikeisiin mittoihin, lainmukaisuuteen jne. »Kauneus riippuu järjestyksestä ja koosta: eläin ei ole kaunis, jos se on kovin pieni, koska melkein olemattomassa ajassa tehty havainto jää epäselväksi; jos se taas on hyvin suuri, sanokaamme kymmenentuhannen stadionin pituinen, ei kunnollista havaintoa silloinkaan synny, koska katsoja ei saa yhtä ja kokonaista kuvaa.» [1]

Aristoteles pitää esteettisen ilmiön kriteerinä suhteellisuutta. Suhteellisuudella tarkoitetaan sitä, että ilmiö ei ole liian suuri eikä liian pieni. Siksi Aristoteles kirjoittikin, että kauniin tärkeimmät muodot ilmenevät järjestyksenä, sopusuhtaisuutena ja täsmällisyytenä.

Tekisimme kuitenkin väärin, jos luulisimme Aristoteleen tulkinneen kauniin olemusta pelkästään rakenteelliselta kannalta ja syyttäisimme häntä pitäytymisestä pelkkiin muotokriteereihin. Eräät Aristoteleen seuraajat ansaitsevat kyllä tämäntyyppisiä moitteita, mutta ei hän itse.

Kauneuden mittana Aristoteleen opin mukaan on ihminen, hänen mittansa, mahdollisuutensa ja hänen tapansa vastaanottaa todellisuutta. Tämä paljastaa Aristoteleen estetiikan ja antiikin yhteiskunnan taiteen kehityksen välisen elimellisen yhteyden. Muinaisen Kreikan taide lähti suhteissaan ja mitoissaan ihmisestä, ja se oli luonteeltaan demokraattista ja humaania. Niinpä sen pohjalta syntyi luonnollisesti ajatus ihmisestä kauneuden mittapuuna.

Käsitys, jonka mukaan kauneus kuuluu aineellisen maailman luonteeseen ja ilmenee sellaisina konkreettisille esineille kuuluvina ominaisuuksina kuten sopusuhtaisuus, harmonia, kohtuullisuus, symmetriä jne. oli pohjimmiltaan materialistinen.

Tämä käsitys viehätti esteetikkojen ohella myös taiteilijoita. Heistä tuntui, että tämä käsitys auttoi muovaa-

[1] *Aristoteles*. Runousoppi, s. 25.

maan objektiiviset kriteerit kauneudelle ja sellaiset lait sekä tiukat säännöt, joiden tunteminen voi toimia johtolankana taiteellisessa luomistyössä.

Aristoteleen estetiikasta alkunsa saneet kauneus-käsitteet eivät suinkaan levinneet sattumalta laajalle juuri renessanssin aikana, klassisismin aikakauden teoreetikkojen esteettisissä näkemyksissä sekä valistuksen aikakaudella 1700-luvulla. Käsitykset, joiden mukaan kauneuden olemus on harmoniassa ja sopusuhtaisuudessa, muuntuivat eri muotoihin ja niiden laatijat pyrkivät määrittelemään tarkasti suhteet ja mitat, joissa kauneus ilmenee. Kuuluisa englantilainen taiteilija ja esteetikko William Hogarth sanoo 1700-luvulla julkaistussa teoksessaan *Kauneuden analyysi* löytäneensä erityisen kauneuden linjan, joka hänen mukaansa ilmaisee kauneuden olemuksen. Se on sulavalinjainen sinikäyrä, jonka käänteet ovat aistikkaita ja jonka kuvio on silmälle miellyttävä. Tällainen linja löytyy muka mm. ihmisvartalon, puun lehden, ihmisen tekemien esineiden yms. rakenteesta.

Renessanssin ja uuden ajan lukuisissa esteettisissä opeissa rytmin ja symmetrian, kokonaisuuden ja sen osien harmonisten keskinäissuhteiden ja moninaisuuden ykseyden lait luonnehdittiin itsensä luonnon antamiksi kauneuden laeksi. Näiden oppien pohjalta kehiteltiin taiteen ja taiteellisen luomistyön sääntöjä.

Teoriat, joiden mukaan kauneus on harmoniaa ja suhteellisuutta, ottivat huomioon reaalisen maailman esineiden ja ilmiöiden objektiivisen olemuksen. Juuri tämän ansiosta ne ovat pystyneet vaikuttamaan ihmisten käytännön toimintaan ja erityisesti taiteelliseen luomistyöhön. Niiden heikkous on kuitenkin siinä, että kauneuden olemuksena on pidetty esineiden ulkoisen muodon ominaisuuksia.

Idealistinen estetiikka on hylännyt käsityksen, jonka mukaan kauneus on johdettavissa matemaattisista suhteista ja ilmaistavissa vastaavan kaavion muodossa. Idealistit lähtevät siitä, ettei kauneutta voi mitata eikä ilmaista järkeillen siksi, että kauneuden olemus riippuu ilmaisuvoimasta. Mittasivatpa renessanssiajan tutkijat kuinka paljon tahansa antiikin veistoksia laatiakseen niiden pohjalta kaavion ihmiskasvojen kauneudesta, ei kauneuden lakeja pystytä ikinä johtamaan näistä mittauksista, sillä ihmiskasvojen kauneus ei johdu jostain tietyistä suhteista tai

kasvojen rakenteen ulkoisista tunnusmerkeistä vaan ilmeikkyydestä ja henkevyydestä, ihmisen sisäisen maailman kajastuksesta ulkoisessa muodossa.

Idealistinen estetiikka lähtee tulkinnoissaan kauneuden olemuksesta yleensäkin kauneuden ja henkisen olemuksen yhteydestä. Eikä henkevyys heijastu vain ihmisessä, vaan mikä tahansa ilmiö on kaunis vain jos se ilmaisee ja välittää henkistä, kun ulkoinen aineellinen muoto ja välittömästi aistittava hahmo ilmaisevat elämyksiä, tunteita, ajatuksia ja ideoita. Jos taas esineen muoto, sen ulkonäkö ja koko hahmo eivät ilmennä minkäänlaista henkistä sisältöä, jos ne eivät ilmennä ideaa, ei myöskään ole syytä nimittää niitä kauniiksi. Tämä periaate on pohjana myös nykyestetiikan kaikkein uusimmissa aksiologisissa ja semanttisissa käsityksissä. Aksiologisten käsitysten mukaan kauneus on »arvo» ja taide on sen arvon ilmaus. Tämä arvo johdetaan henkisestä elämästä, se ei liity yhteiskunnallis-historialliseen käytäntöön ja sen synnyttämiin tarpeisiin. Semanttisissa käsityksissä kauneutta pidetään ominaisuutena, funktiona tai taideteoksen vaikutuksen effektinä, joka tulkitaan merkiksi tai symboliksi. Tämä merkki tai symboli taas tulkitaan joksikin viime kädessä ihmisen henkisestä elämästä johdetuksi.

Erilaiset idealistisen estetiikan järjestelmät vastaavat eri tavoin kysymykseen, missä kauniin muodostava henkinen olemus ilmenee ja millä tavoin se ilmenee ulkoisissa materiaalisissa muodoissa, esineellisessä verhossaan ja aineellisessa kuoressaan. Objektiivisen idealismin ja subjektiivisen idealismin estetiikka antavat tähän kysymykseen erilaisen vastauksen, vaikkei ero niiden välillä olekaan periaatteellinen.

Objektiiviset idealistit (Platon, Schelling ja Hegel) perustivat esteettiset näkemyksensä kokonaisuudessaan ja kauneutta koskevat näkemyksensä erityisesti yleisfilosofiseen käsitykseen maailmasta objektiivisesti meidän ulkopuolellamme olevan henkisen olemuksen aineellisena hypostaasina [1], kun tämä olemus esiintyy absoluuttisen idean, maailmanhengen tai jumalan hahmossa. He pitivät kauneutta ulkoisissa aineellisissa muodoissa esiintyvänä ideana. Kauniina he pitivät ainoastaan sellaisia kohteita,

[1] hypostaasi — käsite tai ominaisuus kuviteltuna itsenäiseksi olennoksi.— *Käänt. huom.*

jotka ilmaisevat mahdollisimman täydellisesti tälle kohteiden luokalle ominaisen merkityksen, olemuksen ja tunnusmerkit, toisin sanoen näiden kohteiden käsitteen, niiden »idean».

Objektiivisen idealismin estetiikassa kauneus käsitettiin joksikin, joka on omassa lajissaan täydellistä. Kaunis ruusu on lajissaan täydellinen ruusu, jossa ilmenevät kaikkein täydellisimpinä ruusun ominaisuudet ja olennaisimmat tunnusmerkit. Kaunis ihminen on sellainen, jossa ilmentyvät ihmissuvun lajikohtaiset tunnusmerkit, luonteenomaiset piirteet ja ihmisluonnon ominaisuudet.

Näissä objektiivisten idealistien esteettisissä käsityksissä on tiettyjä myönteisiä aineksia. Heidän varsinainen oivalluksensa oli siinä, että he pitivät täydellisyyttä kauneuden olennaisena piirteenä. Mutta koska he pitivät täydellisyyttä pelkästään ilmiöiden lajikohtaisen olemuksen ihanteen ilmentymänä, joka on johdettavissa maailman perustana olevasta hengestä, on heidän käsityksensä sisällöltään mystinen ja vieras kauneuden todelliselle olemukselle.

Subjektiiviset idealistit pitävät lähtökohtanaan myös kauneuden henkistä luonnetta. Mutta subjektiivisten idealistien esteettisten käsitysten mukaan todellisuuden kauniissa ilmiössä oleva henkisyys ei ole peräisin maailmanhengestä tai jumalasta vaan ihmisen tajunnasta.

Täysin subjektiivisen idealismin filosofian mukaisesti tämä estetiikka väittää, että jokin ilmiö tulee kauniiksi, kun ihminen siirtää todellisuuden ilmiöihin oman maailmansa tunteet, elämykset ja ominaisuudet. Mielikuvituksensa avulla ihminen henkevöittää luonnonilmiöitä ja häntä ympäröivää todellisuutta. Tämä inhimillisen tajunnan projisioiminen ulkoiseen maailmaan heijastuu heidän mukaansa esimerkiksi kielessä, kun luonnonilmiöt tehdään inhimillisten ominaisuuksien kaltaisiksi, mikä heijastuu ihmisten puheessa. Sanomme, että aurinko »nousee» ja »laskee», sää on »synkkä», puro »juoksee» jne. ja näin ollen annamme luonnon ilmiöille inhimillisiä ominaisuuksia. Tämä on subjektiivisten idealistien estetiikan mukaan yleinen lainalaisuus, jonka pohjalta syntyy kauneus. Todellisuuden ilmiöistä tulee kauniita, kun me siirrämme niihin iloisia ja hyvältä tuntuvia elämyksiä. Subjektiiviset idealistit pitävät siis kauneutta puhtaasti subjektiivisena kategoriana; kauneus on heidän näkemyksensä

mukaan vain ihmisen psyyken erityinen tila. Kaikkein selvimmin nämä näkemykset ilmenevät Theodor Lippsin »tunteuttamisteoriassa» (Gefühlswettstreit), jonka mukaan kauneus on tulosta siitä, että taiteilija siirtää oman sisäisen maailmansa »tunteet» meitä ympäröivään ulkoiseen maailmaan.

Kun korostamme, ettemme voi periaatteessa hyväksyä idealistiselle estetiikalle ominaisia kauneus-käsitteitä, tiedostamme samalla, että väärästä yleismetodologisesta perustasta huolimatta taideteosten objektiivinen sisältö on auttanut idealistista estetiikkaa ratkomaan oikein eräitä ongelmia ja muotoilemaan oikein eräitä myönteisiä arvostelmia kauneuden luonteesta.

Näistä mainittakoon ennen muuta objektiivisen idealistisen estetiikan näkemys, jonka mukaan kauneudella on sisältö. Ei ilmiön muoto, vaan ennen muuta sen sisältö, sen sisäinen olemus on kauneutta; kauneus ei ole sille puhtaasti formaalinen, vaan sisällökäs kategoria. Huomionarvoinen on myös idealistisen estetiikan yritys liittää kysymys elämän ilmiöiden kauneudesta ihmisen suhtautumiseen näihin ilmiöihin. Mutta nämä idealistisiin kauneuskäsitteisiin liittyvät rationaaliset ainekset on mystisoitu ja niitä kehitellään valheellisella filosofisella pohjalla.

Materialistinen käsitys kauniista muodostaa vastakohdan idealistisen estetiikan subjektivismille. Estetiikan historiassa syntyneistä kauneutta koskevista teorioista on meille kaikkein läheisin venäläisten vallankumouksellisten demokraattien, ennen muuta Tšernyševskin kehittelemä käsitys. Tšernyševski omisti lähes puolet kuuluisasta väitöskirjastaan *Taiteen esteettiset suhteet todellisuuteen* kauneus-teorialleen ja idealististen kauneus-käsitteiden kritisoimiselle. Hänen kauneutta koskevan määritelmänsä perusta pätee valtaosaltaan vielä nytkin.

Tšernyševskin mukaan kaunista on elämä sellaisena kuin sen tulisi olla meidän käsitystemme mukaan. »Kaunis on se olento, jossa me näemme elämän sellaisena kuin sen pitäisi olla meidän käsitystemme mukaan; kaunis on se esine, joka herättää itsessään elämän tai muistuttaa meille elämästä.»[1] Tämä ajatus viittaa siihen, että kaunis on objektiivisesti olemassa. Kauneutta on olemassa itses-

---

[1] *Н. Г. Чернышевский.* Полное собрание сочинений в 15-ти томах, т. 11, стр. 10.

sään elämässä. Kauneus on elämää ja kauniita ovat ne ilmiöt, joissa me näemme elämän ilmentymisen täyteyden, joissa elämä kehittyy luonnollisesti ja normaalisti, sille ominaisissa täydellisissä muodoissaan.

Ajatus, jonka mukaan »kauneus on elämää», tuo julki materialistisen estetiikan paatoksen, mutta se ei ilmaise täydellisesti kauneuden olemusta. Tšernyševski esitti kuuluisassa kauneus-määritelmässään materialistisen ajatuksen kauneuden objektiivisuudesta, mutta samalla täydensi sitä aivan yhtä tärkeällä subjektiivisella momentilla. Hänen mukaansa ei mikä tahansa elämä tai elämä yleensä ole kaunista, vaan elämä sellaisena kuin sen tulisi olla meidän käsitystemme mukaan. Tšernyševski ymmärsi kauneuden inhimillistä ihannetta vastaavaksi elämäksi. Hän hylkäsi antropologistiset ainekset ja teki aivan oikean johtopäätöksen, jonka mukaan esteettinen ihanne on riippuvainen historiallisista ja luokkasuhteista. Hän lähti siitä, että esteettisellä ideaalilla on aina yhteiskunnallis-historiallinen ja luokkaluonne. Siinä heijastuvat yhteiskunnan kehityksen todelliset tarpeet.

Tšernyševskin käsityksessä kauneudesta objektiivinen ja subjektiivinen liittyvät yhteen. Tämä ykseys ilmaisee kauneuden objektiivisen olemassaolon ja myös sen, että tapa, jolla ihminen sen mieltää, on riippuvainen yhteiskunnallis-historiallisista tekijöistä. Kaunis on arvokategoria.

Luonnossa kaikki sairaalloinen, kuollut, ja kaikki ihmisen elämänkäsityksille vastakkainen tuhoaa kauneuden ja me arvostamme sen rumaksi. Kaunista taas on kaikki, mikä vastaa meidän käsityksiämme elämästä.

Yhteiskunnallisista ilmiöistä me kutsumme kauniiksi niitä, joissa näemme käsityksemme ja käsitteemme toteutuneina. Yhteiskuntamme elämässä meistä on kaunista se, missä ilmenevät vuosisatamme kaikkein edistyksellisimmät aatteet ja missä toteutuu ihmiskunnan ikuinen haave harmonisesta ja täydellisestä järjestyksestä.

Taideteoksen kauneus ei Tšernyševskin mukaan johdu pelkästään ammattitaidolla luodusta muodosta, vaan ennen muuta siitä, luoko se todenmukaisesti uudelleen todellisuutta ja selittääkö se sitä oikein, onko sen tuomio siitä todenmukainen. Elämä sellaisena kuin sen tulisi olla meidän käsitystemme mukaan määrää tällöinkin teoksen kauneuden ja taiteellisen täydellisyyden.

Kauneuden piiriin kuuluu hyvin erilaisia objektiivisen maailman ja ihmisten toiminnan puolia. Ihminen on luonnostaan taiteilija, hän pyrkii tuomaan kauneutta elämäänsä. Ihmisen pyrkimys kauneuteen ei ole ohimenevää, ja jos kaikki ihmisen luoma ei olekaan kaunista, vaan jotkut hänen luomuksistaan muodostavat rumuuden alueen, ne ilmentävät negatiivisesti elämän puutteellisuuksia ja synnyttävät kauneudenkaipuun.

Karl Marx selitti tätä ilmiötä sillä, että ihmisen työnteko eroaa periaatteellisesti eläinten työnomaisesta toiminnasta. Eläin luo aina vain oman lajinsa tarpeiden mukaan. Esimerkiksi haikara jatkaa hautomista vaikka sen alle asetettaisiin munien asemesta kiviä. Olipa kivien hautominen miten järjetöntä tahansa tekee haikara kuitenkin niin, sillä sen toiminta ei niinkään liity toiminnan objektiin, vaan sen omaan vaistoon, luonnon ja sukupolvien kokemuksen synnyttämään »ohjelmaan». Ihmisen toiminta taas liittyy aina paitsi häneen itseensä myös hänen toimintansa objektiin. Ihminen osaa suhtautua jokaiseen esineeseen hänelle ominaisen sisäisen mitan mukaan, ihminen osaa mukautua sen objektiivisiin mahdollisuuksiin ja ominaisuuksiin. Juuri tästä syystä ihminen Marxin kuuluisan sanonnan mukaan luo kauneuden lakien mukaan. »Eläin muotoilee materiaa pelkästään oman lajinsa mittojen ja tarpeiden mukaan, kun taas ihminen osaa tuottaa minkä tahansa lajin mukaan ja liittää aina objektiin oman mittansa; tästä johtuen ihminen muotoilee materiaa myös kauneuden lakien mukaan.»[1]

Elämän ilmiö on sitä kauniimpi, mitä vaikeampi ja merkittävämpi se on. Mitä korkeammalle ihminen kohoaa innoittuneessa luovassa työssään, sitä enemmän sijaa saavat kauneuden lait hänen toiminnassaan. Ja työn tulos on sitä kauniimpi, mitä täydellisempi se on.

Ihmisen käsitys kauneudesta muovautuu yhteiskuntaelämän kulun, hänen elinolojensa, historiallisten olosuhteiden, yhteiskunnan luokkarakenteen, kansallisten perinteiden jne. mukaan.

Kaunis-kategorian historiallisuus ilmenee ehkä kaikkein selvimmin taiteessa. Alkukantaisten kansojen taidetta tutkineet ovat havainneet, että eri alkukantaisten hei-

---

[1] *К. Маркс и Ф. Энгельс*. Из ранних произведений. Москва, Госполитиздат, 1956, стр. 566.

mojen kalliopiirrokset muistuttavat selvästi toisiaan. Tästä he ovat tehneet sen johtopäätöksen, että analogiset kauneusperiaatteet ajallisesti ja paikallisesti toisistaan kaukana olevilla kansoilla ovat samanlaisten elinolosuhteiden synnyttämiä. D. Olderogge toteaa Victor Ellenbergerin *Bušmannien traaginen loppu* venäjänkieliseen laitokseen kirjoittamassaan esipuheessa:

»Bušmannien piirroksien luonnetta, tyyliä ja kuvaamistapaa sekä myös sisältöä verrataan usein, eikä suinkaan perusteettomasti, Itä-Espanjan kalliopiirroksiin. Nämä piirrokset ovat peräisin mesoliittiselta kivikaudelta ja niiden sekä bušmannien piirrosten luomisajankohdan välillä on tuhansia vuosia. Näiden kalliopiirrosryhmien samankaltaisuus on hämmästyttävää ja se voidaan selittää vain siten, että ne ovat samanlaisissa tai ainakin samankaltaisissa olosuhteissa eläneiden ja kulttuurikehitykseltään suurin piirtein samalla tasolla olevien ihmisten tekemiä.»

Kreikkalaisille koko maailma oli harmoniaa ja siksi kaunis. Kreikkalaisessa estetiikassa harmoniaa ja kauneutta ei voitu erottaa toisistaan. Mutta kreikkalaistenkin taiteesta löytyy viitteitä uusista kauneuskäsitteistä: harmoniaan sisältyy epäharmonisia aineksia ja rytmiin arytmiaa kreikkalaisessa arkkitehtuurissa.

Keskiajalla ylevyys-kategoria muodostui kaikkein tärkeimmäksi taiteen kategoriaksi. Kauneus jäi taka-alalle ja sen sisällöstä sysättiin pois kaikki konkreettisesti aistittava. Keskiaikainen kauneus-käsitys paljastuu esimerkiksi munkkien kaavuista, jotka peittivät ihmisvartalon muodot. Irtisanoutuminen ihmisvartalon kauneudesta ja elävän elämän kukoistuksesta nauttimisen hylkääminen sekä jumalallisen, ylimaallisen ja yli-inhimillisen tunnustaminen ainoaksi todella kauniiksi oli ominaista keskiajalla vallinneille kauneus-käsitteille. Tämä kaikki heijastui taiteen askeettisuudessa.

Renessanssin suuret humanistit nousivat kapinaan teologisia kauneus-käsitteitä ja ihmisen vähättelyä vastaan. »Olen ihminen eikä mikään inhimillinen ole minulle vierasta» — nämä Marxia miellyttävät sanat ilmaisivat renessanssin esteettisen ihanteen. Renessanssin estetiikka julisti reaalista maallista kauneutta. Fyysisesti täydellisestä ja henkisiltä ominaisuuksiltaan rikkaasta ihmisestä tuli taiteen kauneuden korkein ihanne ja kriteeri.

Klassisismin ajan estetiikalle olivat ominaisia rationalistis-normatiiviset kauneus-käsitteet. Vain se oli kaunista, mikä vastasi rationaalisesti määriteltyä normia. Muun muassa luonnon elämän katsottiin kuuluvan ruman alueeseen; ainoastaan aristokraattien puutarhojen keinotekoisesti luotu »parturoitu» luonto tunnustettiin kauniiksi.

Henkisyys ja ihanteellisuus olivat keskeisellä sijalla romantiikan ajan kauneuskäsityksissä. Vallankumoukselliset romantikot taas pitivät kauneutta ei jumalallisen vaan inhimillisen ja maallisen olemuksen ilmentymänä.

Realistisessa taiteessa kauneuden piiri laajeni tavattomasti. Entiset tiukat rajat hävisivät. »Ylevää» ja »alhaista» ei enää asetettu vastakkain. Realistinen taide hylkäsi päättäväisesti aristokraattisen nyrpistelyn kuvauskohteen valinnassa ja laajensi määrättömästi maailman esteettistä rikkautta. Se alkoi tutkia elämän moninaisia yhteyksiä ja suhteita. Realismi suuntautuu tietoisesti todellisuuteen ja julistaa, että kaunis on elämän ja sen ikuisen liikkeen täyteläistä ilmentämistä.

Sosialistinen realismi toi taiteelliseen luomistyöhön yhteiskunnallisen edistyksen palvelemisen ja kommunistisen aatteellisuuden. Meidän käsityksiämme kauniista rikastuttavat tieteellisesti perustellut kommunistiset aatteet, jotka tekevät tulevaisuudesta sen mitan, jolla punnitaan tämän päivän kauneutta.

Marxilais-leniniläisessä estetiikassa kauneus selitetään tieteellisesti esteettiseksi arvoksi. Kun subjektiivis-idealistinen estetiikka kieltää esteettisen arvon objektiivisen luonteen, ja objektiivis-idealistiset teoriat selittävät esteettisen arvon objektiivisuuden henkiseksi realiteetiksi, marxilais-leniniläinen estetiikka perustelee kauneuden objektiivisen luonteen arvona siten, että lähtökohtana on sen riippuvuus yhteiskunnallis-historiallisesta käytännöstä. Myös luonnonolosuhteilla ja maantieteellisillä ominaisuuksilla on tietty vaikutus ihmisten kauneuskäsityksiin. Tämä ilmenee esimerkiksi siinä, että eri maiden arkkitehtonisessa tyylissä on otettu huomioon luonnonolosuhteet ja maiseman paikalliset erityispiirteet. Tämä ilmenee myös metaforissa, joissa ihmisen ajattelua verrataan usein luonnonilmiöihin ja joissa siis estetisöidään nämä ilmiöt.

Jotta ihmiset pystyisivät tiedostamaan kauneutta, nauttimaan siitä ja luomaan sitä, tarvitaan kehittyneitä esteettisiä aisteja ja kykyjä. Marx on sanonut, että musikaalinen

korva, muodon kauneutta tajuava silmä, ts. inhimillisiin nautintoihin kykenevät aistit, ovat syntyneet vain yhteiskunnallis-historiallisen käytännön ansiosta.[1] Tästä johtuu, että ihmissilmä pystyy aistimaan esineen värin tai muodon ohella myös geometristen muotojen, suhteiden ja symmetrian, väriyhdistelmien, materiaalin koostumuksen ja sen plastisten ominaisuuksien kauneuden, ja ihmiskorva taas äänten harmonian ja rytmin.

Esteettinen tunne on pyyteetön; laskelmointi ja kaupalliset kannattavuusnäkökohdat ovat sille vieraita. Tämä ei kuitenkaan merkitse, että esteettinen nautinto ja kauneuden ihastelu olisi passiivista kontemplaatiota vailla käytännön merkitystä. Tältä osin meidän käsityksemme poikkeavat periaatteellisesti idealistisesta, ennen muuta kantilaisesta estetiikasta. Juuri Kant teoksessaan *Arviointikyvyn kritiikissä* esitti tunnetun ajatuksensa esteettisen arvostelman passiivisuudesta: hänen mukaansa esteettinen tunne ei sovi yhteen käytännön kannalta hyödyllisten päämäärien kanssa. Esteettinen tunne on Kantin mukaan »tarkoituksenmukaisuutta vailla päämäärää»; esteettinen tunne särkyy heti kun siihen aletaan sekoittaa hyödyllisyysnäkökohtia.[2]

Esteettinen tunne ei tietenkään pyri välittömästi saavuttamaan puhtaasti utilitaristisia päämääriä. Ja kun Hegel arvosteli materialisteja siitä, että he katsoivat kauniin ja hyödyllisen olevan sidoksissa toisiinsa, ja sanoi ettei asetelmaa katsellessa voi käyttää hyväkseen — siis syödä — siinä kuvattuja hedelmiä, hän oli tietenkin aivan oikeassa. Mutta hänen ajatuksensa oli virheellinen, sillä kauniin ja hyödyllisen välinen side ei ole näin alhaisella tasolla.

Marxilais-leniniläinen estetiikka lähtee siitä, etteivät kaunis ja hyödyllinen sulje pois toisiaan; jonkin ilmiön

---

[1] Ks. *Marx — Engels*. Kirjallisuudesta ja taiteesta, s. 122.

[2] Kantin esteettisten oppien sisältö on huomattavasti laajempi ja rikkaampi kuin tässä esitetty ajatus esteettisen arvostelman passiivisuudesta. Kantin kiistattomaksi ansioksi on luettava, että hän pyrki hahmottamaan kauniin ja taiteen spesifisen alueen ja erottamaan sen ympäröivistä alueista. Kant ei taideteorioissaan kieltänyt esteettisen ja moraalisen välistä suhdetta ja pyrki tietyssä määrin pääsemään eroon formalistisista käsityksistä. Tämä ei kuitenkaan muuta sitä, että Kantin käsitys esteettisen arvostelman luonteesta oli idealistinen ja formalistinen eikä sitäkään, että juuri tämä käsitys tarjosi myöhemmin teoreettisen perustan formalismille.

kauneus on usein peräisin sen käytännöllisestä merkitsevyydestä ja kehittyy sen pohjalta. Esimerkiksi arkkitehtonisen rakennelman arvoa ei voida erottaa sen käyttötarkoituksesta. Vitruviuksesta alkaen on arkkitehtuurin teoriassa ja käytännössä lähdetty aina siitä, ettei rakennelman kauneutta, hyödyllisyyttä ja konstruktiota voida erottaa toisistaan. Mutta jopa silloin, kun kauniin ja hyödyllisen välillä ei voida nähdä samanlaista suoraa yhteyttä kuin arkkitehtuurissa, käsityötaiteessa, designissa ja ihmisten työnteossa, säilyttää kauneus kuitenkin käytännön merkityksensä ihmisten elämässä. Tämä ilmenee ennen muuta siinä, että kauneudella ihmisten tunteiden, tahdon ja ajattelun yhdistäjänä on poikkeuksellinen vaikutus yhteiskunnallisten tunteiden muotoutumiseen ja yhteiskunnalliseen ihanteeseen. Se herättää ihmisen elinvoiman, vahvistaa elämäntahtoa ja aktiivisuutta, täyttää sielun energialla, tunteiden täyteydellä ja rikkaudella sekä toiminnanhalulla. Marxilainen estetiikka hylkää päättäväisesti käsityksen niin sanotusta »puhtaasta kauneudesta» ja esteettisestä tunteesta, jolla ei ole muka yhteyttä poliittisiin päämääriin ja moraaliperiaatteisiin. Estetiikkaa ei voida erottaa politiikasta eikä esteettistä tunnetta poliittisista, filosofisista ja moraalisista aatteista. Kaunista ei voida erottaa moraalisesta eikä kauneutta hyvyydestä. Kauneuden piiri on luonnollisestikin hyvyyden piiriä laajempi, koska kauneuteen kuuluvat myös luonnonilmiöt, joihin ei tietenkään voida soveltaa moraalisia kriteereitä. Mutta yhteiskuntaelämässä ja taiteessa esteettinen ja eettinen ovat erottamattomassa yhteydessä.

Modernismia tukeva estetiikka asettaa esteettisen ja eettisen vastakkain. Tältä kannalta myös moraalittomat ilmiöt ja ihmiset sekä heidän tekonsa voivat olla kauniita, siis esteettisiä arvoja. Esittäessään ajatuksen, jonka mukaan taiteen tehtävänä on viljellä kauneutta eikä hyvyyttä, modernismin estetiikka muuttuu käytännössä taiteen moraalittomuuden apologiaksi. Eettisen hylkääminen taas tuhoaa esteettisen, tätä vakuuttavasti todistaa dekadentismi, joka käytännössä johtaa taideteoksen taiteellisen kudoksen rikkoutumiseen. Tällainen taide aiheuttaa antiesteettisen vaikutelman.

Sosialistisella vallankumouksella on suuri historiallinen osuus ihmiskunnan esteettisessä kehityksessä. Vapauttaessaan ihmisjoukot pelkkien utilitarististen tarpeiden

vankeudesta se vaikutti ratkaisevasti ihmisessä piilevän esteettisen tunteen heräämiseen ja kehittymiseen; ihmiselle alkoi kehittyä kyky ja tarve nauttia kauneudesta. Proletaarisen vallankumouksen pohjana on Gorkin sattuvan huomion mukaan kansan pyrkimys vapauteen ja kauneuteen. Sosialismin oloissa kauneus tunkeutuu sekä yhteiskuntaelämään että kansan arkipäivään. Kauneuden lakien vaikutuspiiri kasvaa tällöin todella rajattomaksi.

b) KAUNIS TAITEESSA

Taide on erityinen kauniin alue. Elämässä on kauniita ja rumia ilmiöitä. Taiteessa kaikki on kaunista. Taide ja rumuus eivät sovi yhteen. Tämä ei tietenkään merkitse sitä, että taide kuvaa pelkästään kauniita ilmiöitä. Taide heijastaa kauniita ja rumia, traagisia ja koomisia, yleviä ja alhaisia ilmiöitä — elämän loputonta moninaisuutta. Taiteen luomat kuvat ovat aina kauniita, vaikka niiden esikuvat olisivatkin inhottavia.

Shakespearen luomiin kauniisiin hahmoihin kuuluvat paitsi Julia tai Ofelia myös Jago, Shylok ja Lady Macbeth. Rafaelin *Sixtuksen madonna* on kaunis, mutta niin ovat kauniita myös Rembrandtin maalausten elämää nähneiden ja välistä rujojenkin vanhusten kasvot. Taiteen luomaan kauneuteen lukeutuvat sekä Milon Venus että Pariisin Notre Damen paholaistenkuvat, Hugon lyyrinen ja hellä Esmeralda, mutta myös hänen Quasimodonsa, liikuttava ja myötätuntoa herättävä pieni mies Chaplinin elokuvissa ja toinen hänen luomus — iljettävä ja epäinhimillinen diktaattorihahmo, Kramskoin *Tuntematon* ja hänen tekemänsä Suvorinin muotokuva, jota Stasov on nimittänyt taiteen helmeksi lisäten kuitenkin, että se on kaunis taulu juuri siksi, että se paljastaa täydellisesti Suvorinin häikäilemättömyyden, oveluuden ja alhaisuuden.

Kaunis ilmenee taiteessa kahdella tavoin. Tietenkin se ilmenee siinä, että taide kuvaa sitä, mikä elämässä on kaunista. Tässä mielessä taiteen kauneuden lähde on todellisuuden kauneus. Mutta taiteen kauneus ei ole kalvakka kopio elämän kauneudesta. Taide on konseptio reaalisen maailman kauneudesta, se etsii kuvaamistaan ilmiöistä kauniita piirteitä ja korostaa niitä, voimistaa niiden vaikutusta ihmiseen ja kehittää ihmisen kykyä tiedostaa ja perehtyä syvällisesti elämän kauneuteen, tarvetta naut-

tia siitä. Hegel väitti *Estetiikassaan,* että samalla tavoin kuin henki ja sen tuotteet ovat luontoa ja luonnonilmiöitä korkeammalla »niin on myös taiteen kauneus luonnon kauneutta korkeammalla».[1] Tähän emme voi yhtyä. Yhtä väärin olisi luulla, että todellisuuden kauneus on taiteen luomaa kauneutta korkeammalla. Tuskinpa on edes aihetta kysyä: jääkö Rafaelin kuuluisan *Madonnan* kauneus jälkeen elävän naisen kauneudesta, tai onko marinistien maalausten synnyttämä esteettinen nautinto vaimeampi kokemus kuin todellisen meren katselu. Taiteen kauneudella ja todellisuuden kauneudella on oma erityisluonteensa. Todellisuuden kauneus ei korvaa taiteen kauneutta eikä taiteen kauneus elämän kauneutta. Mutta me vahvistamme elämän kauneutta taiteen kauneudella, ja taiteen heijastama elämän kauneus on merkittävää siksi, että taiteessa kauneus tajutaan aatteellis-esteettisesti.

Anatole France kertoo *Enkelten kapinassaan,* miten työläiset pimeimmällä keskiajalla, jolloin ilo ja kauneus tuntuivat ikiajoiksi häipyneen maailmasta, löysivät Rooman muurien alta marmorisen sarkofagin, jonka seinämiin oli kaiverrettu kuvia Amoriinin leikeistä ja Bacchuksen juhlista. Kun ihmiset avasivat sarkofagin, löytyi sen sisältä ihastuttava, häikäisevän raikas ja ikään kuin unessaan hymyilevä nuori tyttö. Ihmiset katselivat tätä näkyä ällistyneinä ja odottivat jumalallisen hengen heräävän tässä ihastuttavassa ruumiissa. Barbaarikautenakin antiikin kauneus, vaikkakin vain hetkellisesti nähtynä, teki ihmisiin voimakkaan vaikutuksen ja herätti heissä kiihkeän rakkauden ja tiedon janon. Marx kutsui innoissaan Lucretiusta tuoreeksi, rohkeaksi ja runolliseksi maailman valtiaaksi. Eikö kaunis taide olekin juuri tällainen maailman runollinen valtias?

Tähän asti olemme puhuneet kauniista taiteessa ensisijaisesti elämän kauneuden heijastumisena. Mutta kaunis on taiteessa myös itselleen taiteelle ominaista kauneutta. Todellisuuden esteettinen omaksuminen ilmenee taiteessa täydellisessä muodossaan. Taide aina synnyttää esteettistä nautintoa, kauneusaistin, ja tämä tunne on taiteilijan suuren ammattitaidon ansiota, sillä taiteilija pystyy paljastamaan vapaasti kuvaamiensa ilmiöiden elämää ja hal-

---

[1] *G. W. F. Hegel.* Ästhetik, 1 .osa, Berlin und Weimar 1965, s. 13.

litsemaan aineistoaan sisällön ja muodon harmonian lakien mukaisesti.

Aineiston aatteellis-esteettinen tajuaminen, taiteen täydellisyys, harmonia ja elämän vapaa liikehdintä herättävät hämmästystä, liikutusta ja myötätuntoa, joka on sukua taideteokseen sisältyvälle innoitukselle. Taide herättää vastaanottajassaan tunteen, että hänkin on taiteilija, ja tämä on sen suuren voiman salaisuus.

Taide on kaunista: se paljastaa elämän kauneuden; tämän lisäksi se ilmentää kauniisti, siis taiteellisesti, mitä tahansa todellisuuden ilmiöitä, myös niitä jotka ovat kaukana kauniista. Taide ei ainoastaan heijasta, vaan myös luo kauneutta.

Estetiikan historiasta löytyy kuitenkin myös käsityksiä, jotka ovat täysin ristiriitaisia käytännön taiteen kanssa: taiteen kauneus selitetään johtuvaksi siitä, että se kuvaa yksinomaan todellisuuden kauniita ilmiöitä. Taiteen tekee muka kauniiksi se, että se kuvaa elämän kauneutta.

Kaikkein pisimmälle tätä ajatusta kehiteltiin klassisismin ajan normatiivisessa estetiikassa. Hyvin kuvaavaa on, että klassisistinen estetiikka piti lähtökohtanaan ns. jäljittelyteoriaa ja teki siihen tuntuvan muutoksen. Se muutti vanhan kaavan »taide on luonnon jäljittelyä» ja teki siitä ehdottoman normin »taide on kauniin luonnon jäljittelyä».

Laiksi käsitettynä se johti klassisismin siihen, että taiteen intressit rajoittuivat hoviaateliston elämään; tavallisten ihmisten ja elämän arkisten puolten kuvaaminen oli kiellettyä.

Klassisismin estetiikan mukaan taide lakkaa olemasta taidetta, kun se lakkaa kuvaamasta pelkkää kauneutta. Elämän kauneus taiteessa ja taiteen kauneus ovat siis yhteneviä asioita.

Valistuksen aikakaudella Lessing ja Venäjällä Belinski, Tšernyševski ja Plehanov arvostelivat tätä rajoittunutta käsitystä taiteen kauneuden ja elämän kauneuden riippuvuussuhteesta. He osoittivat, ettei taiteen kauneus riipu suoranaisesti siitä, mitä se kuvaa. Kauniin ilmiön kuvaaminen ja ilmiön kuvaaminen kauniisti ovat kaksi eri asiaa. Plehanov huomautti, ettei parrakkaan vanhuksen kuvaaminen kauniisti vielä merkitse kauniin parrakkaan vanhuksen kuvaamista. Kauniiden kasvojen kuvaa-

minen on kauniin todellisuuden ilmiön uudelleenluomista ja kasvojen kuvaaminen kauniisti taas kauniin taideteoksen luomista.

Mikä tahansa ilmiö — niin kaunis kuin rumakin — voidaan kuvata kauniisti. Ja toisaalta taas kaunista ilmiötä voidaan vääristellä ja rumentaa taideteoksessa: tästä löytyy runsaasti esimerkkejä vaikkapa dekadenttien taiteesta. Tällöin kauniin kuvaaminen muuttuu epätaiteelliseksi ja johtaa taiteesta erkanemiseen.

Herää kuitenkin kysymys: jos taide pystyy kuvaamaan kauniisti sekä kauniita että rumia ilmiöitä ja samalla on olemassa epätaiteellisia teoksia, jotka kuvaavat rumasti mitä kauneimpia elämän ilmiöitä, mistä taiteen kauneus sitten riippuu?

Taideteos on kaunis monien tekijöiden onnistuneen yhteenliittämisen ansiosta, mutta ratkaiseva merkitys on siinä ilmaistulla taiteilijan esteettisellä ihanteella. Ja vaikka taiteen ei tarvitsekaan välttämättä kuvata pelkkiä kauniita ilmiöitä, on sen kuitenkin ehdottomasti ilmennettävä taiteilijan käsitystä kauniista, sen on ilmennettävä ja kuvattava taiteilijan esteettistä ihannetta.

Esteettisen ihanteen vahvistaminen voi taiteessa saada hyvin monia muotoja. Se voi ilmetä teoksen myönteisten sankarien hahmoista, jolloin se on kauneuden välittömien ilmenemismuotojen osoittamista, kauneuden löytämistä tavallisesta elämästä.

Sosialististen maiden taiteilijat vahvistavat esteettistä ihannettaan ennen muuta myönteisten sankareiden kuvaamisella, he luovat taidetta, jossa elämän kauneus esitetään sytyttävänä. He kuvaavat esteettistä ihannettaan toisinkin, ei pelkästään suorassa muodossa, ei pelkästään kuvaamalla elämää vastaavia ilmiöitä. Jopa silloin, kun jonkin taideteoksen taidekuvat ilmentävät todellisuuden kielteisiä puolia ja kieroutuneiden henkilöhahmojen elämää, sen tekijän esteettinen ihanne ilmenee tavassa, jolla hän arvottaa näitä ilmiöitä.

Kun sosialististen maiden taiteilijoiden eräät kirjallisuus- ja taideteokset saavat kielteisen arvostelun yleisön taholta, porvarillisessa kritiikissä »selitetään» tämä ilmiö siten, ettei sosialistisessa yhteiskunnassa muka siedetä elämän pimeiden puolten kuvaamista. Näin ei tietenkään ole asian laita. Yleensä sosialistisen taiteen parhaat tuotteet ovat erittäin problemaattisia. Kysymys on

siitä, että nämä puutteet on selitetty väärin, niiden asema elämässä on arvioitu virheellisesti, on poikettu elämän totuudesta ja tehty valheellisia yleistyksiä. Mutta kuten jo toisessa yhteydessä todettiin, eivät kuvaamisen kohteet suinkaan ole yhdentekeviä esteettisen arvotuksen kannalta. Taiteilijan elämänasenne ilmenee jo aiheen valinnassa, ja hänen esteettinen ihanteensa ilmenee usein täydellisemmin ja vapaammin silloin, kun hän kuvaa sitä, mikä on kaunista sosialistisen yhteisön elämässä. Taiteilijan tärkein päämäärä ei tietenkään ole pelkkä kauniin tai ruman ilmiön kuvaaminen, vaan ilmiön arvottaminen ideaalin ja sen vahvistamisen kannalta. Tämä arvotus taas riippuu taiteilijan aatteellis-esteettisestä asenteesta.

Kun taide loittonee edistyksellisimmistä ihanteista, se menettää myös kauneuden, tärkeimmän ominaisuutensa. Samalla se vääristelee elämän totuutta. Ja useimmiten elämän totuudesta luopuminen johtaa myös kauneuden tuhoutumiseen. On tosin olemassa toinenkin tie: kauneuden hylkääminen voi johtaa totuudesta luopumiseen; tästä tarjoaa oivallisen osoituksen nykymodernismi.

Saksalainen kuvanveistäjä Fritz Cremer piti totuuden vääristelyä formalistisessa taiteessa ja siitä johtuvaa kauneuden tuhoutumista sekä sosialistista taidetta kahtena toisilleen täysin vastakkaisena ilmiönä: »Taiteen kauneutta ei ainakaan sosialistisessa taiteessa voida erottaa totuudesta. Niin sanottu kaunotaide ei aina ole totuudellista, mutta totuudellinen taide on aina kaunista.»

Shakespearen kuolemattomat sanat sisältävät suuren totuuden:

> On kaunis sata kertaa kauniimpaa,
> kun kullankallis totuus sitä kruunaa.

Esteettisen ihanteen olemassaolo taideteoksessa on kuten jo edellä totesimme tärkein, muttei suinkaan ainoa taiteen kauneuden tekijä. Taideteoksen kuten minkä tahansa ihmisen luoman todellisuuden ilmiön kauneus on myös tulosta taiteilijan täydellisestä ja taiturimaisesta ammattitaidosta. Tämä taituruus on kirkas ilmaus ihmisen lahjakkuudesta ja luomisen voimasta, ja se ilmenee taiteessa ennen muuta sisällön ja muodon ykseytenä, taiteilijan kykynä luoda muotoja ja löytää ilmaisukeinoja, jotka

tuntuvat »ainoilta mahdollisilta» ja vaikuttavat ihmisiin tavattoman voimakkaasti.

Esteettisessä kirjallisuudessa taiteen kauneus määritellään joskus idean ja kuvan, sisällön ja muodon yksey-deksi. Tämä määritelmä ei ole virheellinen, mutta se on epätarkka ja epätäydellinen. Muodon ja sisällön vastaavuus ei vielä riitä tekemään taideteoksesta kaunista. Sisällön ja muodon ykseys voi olla mitättömän sisällön ja heikon muodon tai vahingollisen sisällön ja vahingollisen muodon ykseyttä. Taiteen kauneus ei siis ole sisällön ja muodon ykseyttä sellaisenaan. Taiteen kauneus on taideteoksen sisällössä, joka esteettisen ihanteen näkökulmasta heijastaa oikein ja syvällisesti todellisuutta ja ilmentää sitä teoksen sisältöä vastaavassa täydellisessä taiteellisessa muodossa.

3. TRAAGINEN JA KOOMINEN

Traagisen ja koomisen asema ja merkitys estetiikassa johtuu siitä, että nämä kategoriat ilmaisevat esteettisen arvotuksen olemassa olevista todellisuuden ilmiöistä, ja myös siitä, että kauneuden ohella elämän traagisuus ja koomisuus kuuluvat taiteen perusobjekteihin.

Traagisen ja koomisen alue objektiivisessa maailmassa on kauniin aluetta kapeampi. Traagisuutta ja koomisuutta on olemassa ainoastaan yhteiskunnan elämässä, ei luonnossa. Traagisen synnyttämät kyyneleet tai koomisuuden synnyttämä nauru ovat vieraita luonnolle samoin kuin hyvä ja paha. Elämän ilmiöt saavat traagisen tai koomisen sävyn niiden yhteiskunnallisesta sisällöstä riippuen.

Tämä traagisen ja koomisen tärkeä erityispiirre on johtanut eräät tutkijat päättelemään, että traaginen ja koominen eivät ole esteettisiä, vaan eettisiä kategorioita. Todellakin traagisen ja koomisen sisältö vaatii myös moraalista arvotusta. Eettisen ja esteettisen ykseys ilmenee erityisen voimakkaasti juuri tragedianomaisissa ja komedianomaisissa taiteen ilmiöissä. Mutta traagiset ja koomiset tapahtumat, henkilöt ja konfliktit tiedostuvat ja heijastuvat kaikkein täydellisimmin taiteessa. Traagisen ja koomisen olemus paljastuu poikkeuksellisen syvälli-

sesti juuri taideteoksissa, erillisten yksilöiden havainnollisena ja konkreettisesti aistittavana elämänä sekä yksilöllisinä tapahtumina, eikä eettisissä käsitteissä.

Traaginen ja koominen ja toisaalta tragedia ja komedia eivät ole yhteneviä käsitteitä, vaikka traaginen ja koominen ilmenevät kaikkein täydellisimmin näillä ensisijaisesti dramatiikkaan ja teatteriin liittyvillä taiteen aloilla. Traagisen ja koomisen merkitys on paljon laajempi: ne ovat elämän traagisten ja koomisten ilmiöiden esteettiseen arvottamiseen tarvittavia kategorioita, näiden ilmiöiden taiteellisen ilmentämisen kriteereitä ja periaatteita. Traagisia kollisioita ja koomisia tilanteita sekä tragedian- ja komedianomaisia henkilöhahmoja löytyy lähes kaikilta taiteen aloilta.

Romaani kirjallisuuden lajina eroaa olennaisesti tragediasta, mutta Victor Hugon *Yhdeksänkymmentäkolme* ja Mihail Šolohovin *Hiljaa virtaa Don* ilmentävät valtavalla voimalla vallankumouksellisen uudelleenrakentamisen ajan synnyttämiä tragedianomaisia konflikteja, tapahtumaketjuja ja henkilöitä.

Toisaalta taas Aleksandr Tvardovskin suurenmoinen teos *Vasili Tjorkin* on täynnä rikkaita komedianomaisia sävyjä, vaikkei se kirjallisuuden lajina olekaan komedia, vaan runoelma. Mitä erilaisimmat kirjallisuuden, elokuvan, musiikin ja kuvataiteiden lajit heijastavat traagisia ja koomisia elämänilmiöitä ja käyttävät laajalti hyväkseen traagisuutta ja koomisuutta taiteellisena ilmaisukeinona.

Ensi näkemältä ovat traaginen ja koominen jyrkästi vastakkaisia ja toisensa poissulkevia kategorioita. Jopa estetiikkaan perehtymätönkin henkilö yhdistää traagisen suruun ja kärsimykseen ja koomisen iloon ja nauruun. Taiteessa traaginen liittyy sielun korkeimpiin pyrkimyksiin ja filosofisiin aatteisiin, koominen taas liittyy »arkipäiväisyyteen» ja »kevyisiin taidelajeihin». Ne tuntuvat äärimmäisen vastakkaisilta ja täysin yhteensopimattomilta käsitteiltä. Mutta elämässä traaginen ja koominen, suru ja ilo, nauru ja kärsimykset, »ylhäinen» ja »alhainen» liittyvät usein yhteen ja esiintyvät rinnakkain. Traaginen ja koominen ovat joskus niin kiinteästi toisiinsa sidoksissa — niin taiteessa kuin elämässäkin — että on vaikea sanoa, kumpi sävy pääsee voitolle. Tästä johtuu, että olivatpa traaginen ja koominen miten vastakkaisia

tahansa, ne ovat kuitenkin sidoksissa toisiinsa esteettisinä ilmiöinä, koska niissä paljastuu yleisesti merkittävä yhteiskunnallinen sisältö.

Elämä on monimutkaista, ja traaginen voi tietyissä olosuhteissa muuttua koomiseksi ja koominen traagiseksi. Elävässä elämässä traagista ja koomista esiintyy harvoin puhtaassa muodossa. Useimmiten ne täydentävät toisiaan ja esiintyvät toisiinsa liittyneinä: syvästi traaginen ilmiö sisältää naurettavan puolen ja naurettavassa on usein traaginen leima. Näin syntyvä kontrasti paljastaa usein vielä selvemmin niin traagisuuden kuin koomisuudenkin eri puolet ja voimistaa niitä. Tällaista traagisen ja koomisen sekoittumista toisiinsa ilmenee niin kärjekkäissä dramaattisissa tilanteissa kuin tavanomaisissa arkisissa elämän ilmiöissäkin. Puškin onkin todennut: »Huomatkaamme, ettei ylevä komedia perustu pelkästään nauruun, vaan henkilöiden kehitykseen, ja että se usein on hyvin lähellä tragediaa.» Naurua kyynelten läpi on monille taidelajeille ominainen ilmiö, mutta erityisen selvästi se ilmenee dramatiikassa ja teatterissa, eeppisessä kirjallisuudessa ja eräissä elokuvataiteen lajeissa.

Shakespearen tragedioille on ominaista, että niissä esiintyy narri, ja traagisen aineiston muokkaukseen kirjailija käyttää koomiseen liittyviä taiteellisia ilmaisukeinoja. Charles Chaplinin elokuvat ovat komedioita, mutta ne kuvaavat tavattoman voimakkaasti ja taiteellisen vakuuttavasti »pienen» ihmisen tragediaa kapitalistisessa yhteiskunnassa. Chaplin, nykyelokuvan suurin komediantekijä, arvostaa yhtä lailla naurun ja kyynelten voimaa taiteessa.

Traagisen ja koomisen yhteys taiteessa johtuu siitä, että ne ilmaisevat eri tavoin yhden ja saman prosessin eri puolia ja että niillä vastakkaisuudestaan huolimatta on yhteisiäkin juuria, kuten suuri venäläinen kriitikko Nikolai Dobroljubov jo aikoinaan totesi. »Yhteistä tragedialla ja komedialla on se, että molempien sisältö johtuu epänormaalista asioiden tilasta ja että niiden päämääränä on ulospääsy tästä epänormaalista tilanteesta. Mutta tragedialle on tunnusomaista se, että se kuvaa ulkoisista olosuhteista riippuvia tilanteita, siis sitä, mitä ennen kutsuttiin kohtaloksi ja mikä ei johdu ihmistahdosta. Komedia taas irvailee ihmisen intoa välttää hänen oman tyhmyytensä synnyttämiä ja ylläpitämiä vaikeuk-

sia.» Dobroljubovin mukaan — ja periaatteessa me voimme yhtyä häneen — traaginen ja koominen ovat tulosta ihmisen pyrkimysten rajattomuuden ja hänen mahdollisuuksiensa historiallisen rajallisuuden välisestä ristiriidasta. Tämä ristiriita sisältää traagisen kollision ohella viime kädessä myös koomisen tilanteen.

Traagisia ja koomisia ilmiöitä puhtaassa muodossa on elämässä hyvin harvoin. Taiteessa on asian laita toisin. Esimerkiksi Euripideen tragedioissa, Rembrandtin *Tuhlaajapojan paluussa* tai Beethovenin *Eroicassa* ei ole minkäänlaista koomista ainesta. Mutta todellisuuden heijastaminen pelkkänä komediana tai tragediana käy sitä hankalammaksi, mitä monitahoisemmaksi käyvät todellisuus ja yhteiskunnalliset suhteet ja mitä aktiivisemmin luokat ja sosiaaliryhmät alkavat liikehtiä yhteiskunnallisen edistyksen puolesta. Tämä selittää myös nykytaiteessa havaittavan traagisen ja koomisen yhteennivoutumisen suuntauksen. Nykytaiteessa käytetään yhä useammin komedian sävyjä ja koomisia keinoja elämän syvästi traagisten ilmiöiden kuvaamiseen ja osoitetaan, että koomisessakin on usein todellisen dramaattisuuden leima. Stanley Kramerin kuulu elokuva *Narrilaiva* kuvaa syvästi dramaattisia tapahtumia. Mutta siinä on kuitenkin samanaikaisesti niin koomisia kuin traagisiakin puolia. Siinä on naurua ja kyyneleitä, traagisuutta ja koomisuutta.

Kuten missä tahansa esteettisessä kategoriassa, traagisessa sekä koomisessa on tehtävä ero objektiivisen ja subjektiivisen puolen välillä. Traagisuus ja koomisuus ovat objektiivisesti olemassa itse todellisuudessa. Näiden ilmiöiden pohjana ovat tietynlaiset yhteiskunnalliset konfliktit. Kuitenkin yhden ja saman ilmiön voivat toiset ihmiset kokea tragediana, kun taas toisissa se herättää naurua. Tämä johtuu siitä, että ihmiset kokevat elämän ilmiöt tiettyjen ihanteiden mukaisesti ja nämä ihanteet taas johtuvat heidän yhteiskunnallisesta asemastaan, maailmankatsomuksestaan ja psyykestään, jotka ovat syntyneet konkreettiselta historialliselta pohjalta.

Maailman esteettiseen omaksumiseen sisältyy traagisuuden ja koomisuuden luonteen, traagisten kollisioiden ja koomisten tilanteiden olemuksen sekä tragedianomaisten ja komedianomaisten henkilöhahmojen kuvaaminen taiteen välityksellä.

Traagisen ja koomisen yhteys ilmenee siis siinä että niillä on eräitä samankaltaisia piirteitä ja ne voivat tunkeutua toistensa alueelle. Mutta tästä alkavatkin niiden olennaiset erot. Traaginen ja koominen esteettisinä kategorioina paljastavat erilaisia elämän ja taiteen ilmiöitä ja heijastavat maailman esteettisen rikkauden eri tahoja. Traaginen ja koominen ovat kaksi erilaista esteettistä kategoriaa, ja siksi niitä on tarkasteltava erillään toisistaan.

a) TRAAGINEN

Tavallisesti traaginen käsitteenä yhdistetään inhimillisiin onnettomuuksiin, raskaisiin kärsimyksiin ja synkkiin verisiin tapahtumiin sekä kuolemaan. Mutta jos traagisen todellinen olemus sisältäisi ainoastaan tämän, olisi perusteettoman kevytmielistä moninkertaistaa ihmisten hätää esittämällä sitä vielä näyttämöllläkin. Kuuluisa kreikkalainen filosovi Platon asettui vastustamaan tragediaa näyttämötaiteen lajina nimenomaan tältä pohjalta. Mutta ihmiskunta sulki korvansa Platonin väitteiltä. Sekä antiikin klassisissa tragedioissa että Shakespearen, Corneillen, Racinen, Byronin, Puškinin ja muiden suurtaiteilijoiden tragedioissa sinnikkäästi käsitellään mitä kovimpia kohtaloita ja mitä traagisimpia elämän konflikteja.

Aivan ilmeistä onkin, ettei traagisen luonnetta tule karkeasti samaistaa ihmiselämässä esiintyviin onnettomuuksiin. Traagisessa paljastuvat yhteiskunnan elämän olennaisimmat ja syvällisimmät konfliktit. Siksi tragedia näyttämötaiteen lajina onkin parhaiten kehittynyt aina yhteiskunnallisten murrosten ja vallankumouksellisten purkauksien aikana, jolloin perustavaa laatua olevat yhteiskunnalliset ristiriidat ovat paljastuneet kaikkein selvimpinä.

»...Tragedia ei ole niinkään ihmisten kuin toiminnan ja elämän, onnen ja kovan onnen jäljittelyä»[1], Aristoteles on todennut. Tämä on ymmärrettävä siten, ettei tragedian tehtävänä ole kuvata yksittäisten ihmisten elämää erillään heidän aikakautensa perusongelmista, vaan todellisia traagisia kollisioita, yhteiskunnallisesti merkit-

[1] *Аристотель.* Об искусстве поэзии, стр. 58.

täviä konflikteja, »onnen» ja »kovan onnen» yhteentörmäyksiä yleisemmässä mielessä.

Kahden nuoren onneton rakkaus on useaan otteeseen tarjonnut aiheen mitä erilaisimpia lajeja edustaville kirjallisille tuotteille, mutta vain harvat niistä ovat kohonneet todellisen tragedian tasolle. Miksi näin? Verratkaamme Tristanin ja Isolden kohtaloa Romeon ja Julian kohtaloon. Keskiaikainen runoilija on kertonut ensin mainitun tarinan lyyrisenä runoelmana, joka ei liity aikakauden yhteiskunnalliseen liikehdintään. Renessanssiajan suuri näytelmäkirjailija Shakespeare taas kertoo Romeon ja Julian rakkaudesta kiinteässä yhteydessä Montaguen ja Capuletin perheiden feodaalisiin sukuriitoihin. Kahden nuoren tulisen rakkauden ja sitkeiden keskiaikaisten ennakkoluulojen välinen sovittamaton ristiriita muodostaa kahden nuoren tuhoon johtavan traagisen kollision. Romeon ja Julian kuolemaa ei ole selitetty satunnaisilla motiiveilla, vaan se on suoranainen seuraus Shakespearen kuvaaman aikakauden epähumaanisuudesta.

Tragedia kuvaa yleistäen, keskittäen ja hyvin jäntevästi kokonaisen aikakauden olennaisimpia puolia, suurten yhteiskuntaryhmien ja kokonaisten yhteisöjen elämän lakeja. Puškinin kuuluisa ajatus, jonka mukaan tragedian päämääränä on kuvata ihmisten ja kansojen kohtaloa, on ymmärrettävä siten, että vaikka tragedian konflikti paljastuukin yksityisten ihmisten elämän traagisuuden kautta, yhden ihmisen kohtalo ilmentää tragediassa koko kansan kohtalon. Siksi tragedia, joka on muuttanut olennaisesti sekä muotoaan että sisältöään historiallisen kehityksen kuluessa, on parhaimmissa näytteissään aina lähtenyt mittasuhteiltaan ja merkitykseltään yleisinhimillisistä aatteista, jotka pystyvät elämään yli aikansa ja säilyttämään ehtymättömän arvonsa myös tuleville sukupolville. Kansa on kuolematon ja kuolematonta on myös sen kohtaloita kuvaava taide.

Tragedia on filosifista ja mittasuhteiltaan suurta taidetta, joka sisältää ajatuksia olemisen olemuksesta, elämän tarkoituksesta ja ihmisen korkeasta kutsumuksesta.

Marx ja Engels ovat esittäneet syvällisen tulkinnan traagisesta Lassallelle hänen tragediansa *Franz von Sickingen* johdosta kirjoittamassaan kirjeessä. He lähtevät siitä, että jokaisen traagisen ilmiön pohjana ovat lainmukaisesti syntyvät ja kehittyvät yhteiskunnallis-

historialliset konfliktit, joissa ilmenee sovittamattomien vastakkaisten voimien yhteentörmäys. Engels määritteli tragedian kollisioksi »historiallisesti välttämättömän vaateen ja sen käytännöllisen toteutumattomuuden välillä»[1]; vaikka tämä selitys ei olekaan yleispätevä, vaan se koskee ainoastaan tietyntyyppisiä historiallisia draamoja, on se avain tragedian ymmärtämiseen yleensäkin. Juuri tällaiset kollisiot johtivat venäläisten talonpoikaisjohtajien Stenka Razinin ja Pugatšovin sekä Shakespearen luoman tanskalaisprinssin traagiseen kuolemaan; tällainen kollisio, joka johti Mustalla merellä vuonna 1905 kapinaan nousseiden legendaaristen venäläisten matruusien tuhoon muodosti pohjan *Panssarilaiva Potjomkin* -elokuvan kompositiolle, ja samaa voidaan sanoa Varsovan kapinan sankareista Andrzej Wajdan elokuvassa *Kanal — kirottujen tie*. Traaginen kollisio taiteessa heijastaa elävän elämän traagisten kollisioiden luonnetta.

Traagisen konfliktin luonne on tietenkin historiallinen kategoria. Eri aikakausina tragedian objektiivisessa perustassa, sen konkreettisessa sisällössä ja taiteellisessa tulkinnassa, konfliktin ratkaisun luonteessa ja tavassa, jolla ihmiset mieltävät tragedian olemuksen, on aikakautensa leima. Antiikin klassiset tragediat eroavat tietenkin perusteellisesti Shakespearen tragedioista ja Corneillen ja Racinen tragediat meidän aikamme tragedioista, mutta jopa yhden ja saman aikakauden kuluessa voidaan luoda ja on luotu erityyppisiä tragedioita. Mutta traagisella on myös omat yleiset lakinsa, jotka pätevät kulloisessakin erityisessä ilmenemismuodossaan yhtä lailla kaikkina aikoina.

Aiskhyloksen, Sofokleen ja erityisesti Euripideen — tämän Aristoteleen mukaan runoilijoista traagisimman — suuret tragediat eivät ole menettäneet ihmeellistä taiteellista voimaansa meidänkään aikanamme; eikä tämä johdu vain niiden tietoa välittävästä ja historiallisesta merkityksestä. Sofokleen ja Euripideen tragedioiden viime aikojen näyttämölliset toteutukset Neuvostoliitossa ja muissa maissa ovat tehneet uudelleen näiden kuolemattomien näytelmien sankarit läheisiksi, ymmärrettäviksi ja kiinnostaviksi nykyajan katsojalle; tämä ei tietenkään johdu siitä, että Kohtalo perii niissä voiton, vaan siitä, ettei

[1] *Marx — Engels*. Kirjallisuudesta ja taiteesta, s. 90.

enää ole kysymys vain Sofokleen *Oidipuksesta*, vaan nykyohjaajien ja -näyttelijöiden nykyteatterin keinoin tulkitsimisesta Sofokleen *Oidipuksesta*. Nykyaikainen tulkinta antiikin tragediasta edellyttää kuitenkin, että sellaisen mahdollisuus sisältyy kirjoittajaa innoittaneisiin ongelmiin. Esimerkiksi Aiskhyloksen *Kahlittu Prometheus* on täynnä jumalaa vastaan käydyn taistelun paatosta. Se ylistää maailman valtijoiden tahtoa vastaan pelottomasti nousseen ja ihmiskunnan onnen puolesta tuhoutuvan sankarin titaanista mahtia ja hänen henkensä voimaa. Marxin mielestä kreikkalaisen jumalaistaruston jumalat saivat kuolettavan haavan tässä tragediassa.

Kreikkalaiset tragediat syntyivät antiikin yhteiskunnassa, joka on meistä tuhansien vuosien päässä. Ne heijastavat oman aikansa traagisia konflikteja tuolle ajalle ominaisessa muodossa ja sille luonteenomaisen ajattelutavan kautta. Engelsin mukaan *Oresteian* sankareiden traagisissa kohtaloissa ja isän kuoleman äidinmurhalla kostavan Oresteen sekä häntä tämän vuoksi vainoavien erinyiden välisessä konfliktissa heijastuu syvällinen yhteiskunnallinen murros — matriarkaatti joutuu väistymään patriarkaatin tieltä. Tragedian konfliktin ratkaisu — erinyiden häviö ja Oresteen voitto — ilmentää Engelsin mukaan taiteen avulla tuolle ajalle ominaista isyyden voittoa äitiydestä. Engelsin ajatukset olivat tulosta tämän antiikin tragedian syvällisestä analysoimisesta, tragedian vertaamisesta elämään ja sen syntyyn johtaneiden kollisioiden tutkimisesta. Nämä ajatukset koskevat *Oresteiaa*, mutta niillä on laajempaakin periaatteellista merkitystä. Ne ovat luonteeltaan metodologisia ja osoittavat, millä tavoin olisi käytävä selvittämään tragediataiteen kollisioiden perustana olevia elävän elämän konflikteja.

Antiikin yhteiskunnan ihmiset eivät kuitenkaan ymmärtäneet näitä elämän konflikteja ja ristiriitoja, jotka me nyt tiedostamme. »Tietämättömyys on demoninen voima, ja pelkäämme sen aiheuttavan vielä monia murhenäytelmiä. Mykenain ja Theban kuningassukuja käsittelevissä draamoissaan Kreikan suuret runoilijat kuvaavat tietämättömyyden — syystä kylläkin — traagiseksi kohtaloksi.»[1]

---

[1] *Marx — Engels*. Kirjallisuudesta ja taiteesta, s. 79.

Antiikin ihmiset olettivat, että tragedian syynä olivat ihmisen ja kaikkivoivan kohtalon ennaltamääräämän elämänkulun yhteentörmäykset. Ihminen on kohtalon ase. Sofokles kuvasi *Kuningas Oidipuksessaan* ihmistä, jolle kohtalo oli antanut tehtäväksi suorittaa raskaimman kaikista pahoista teoista — hänen piti tappaa oma isänsä ja naida oma äitinsä. Jo ennen Oidipuksen syntymää jumalat määräsivät hänet tämän rikoksen suorittajaksi kostoksi hänen isänsä tekemästä vääryydestä. Oidipus ei voinut välttää kohtaloaan — se oli jumalten tahto.

Kuningas Oidipus on tyyliltään klassinen tragedia. Tämä ei tietenkään johdu kohtalosta, jonka vallasta alkoivat vapautua jo Euripideen sankarit, vaan siitä, että klassisessa tragediassa paljastuu eri aikoina, aivan eri muodoissa ja erilaisissa taiteellisissa tulkinnoissa ihmisen tahdosta riippumattomien ylipääsemättömien elämän lakien toiminta.

Sofokles kirjoitti *Oidipuksen* 2500 vuotta sitten. Jean Anouilhin tragedia *Antigone* taas on meidän päiviemme tuote. Tragedia näyttämötaiteen lajina on kehittynyt valtavasti, sen tunnusomaiset piirteet ovat muuttuneet, samoin käsitykset traagisen sankarin luonteesta, loppuratkaisusta jne. Tästä huolimatta *Antigone* pysyttelee tietyn piirin puitteissa: siinä ei ole mitään satunnaista, tapahtumat ovat ennaltamäärättyjä ja loppuratkaisu on verinen. Se on tulosta raskaasta traagisesta erehdyksestä eli traagisesta »syyllisyydestä», jonka tekijä ei ole syyllistynyt mihinkään. Tragediataiteen eräät olennaiset piirteet ovat ikuisia eivätkä muutu aikakausien myötä.

Lähes kaikki esteettiset teoriat korostavat, että traagisessa ilmenevät elämän syvät lainalaisuudet. Mutta jokainen niistä tulkitsee luonnollisesti omalla tavallaan tragiikan olemusta. Tämä taas johtuu sekä aikakauden traagisten kollisioiden luonteesta että tragediataiteen kulloisestakin tilasta. Hegeliläinen estetiikka, jossa heijastuu uuden ajan tragediataiteen kehitys Shakespearesta romantikkoihin, pitää traagisuuden sisältönä sovittamatonta ristiriitaa objektiivisten elinolosuhteiden ja ihmisen persoonallisuuden välillä; traaginen tilanne ei Hegelin mukaan ole mahdollinen, jos keskenään taistelevat voimat pystyvät tekemään sovinnon. »Jos intressit ovat sellaisia, ettei yksilöitä itse asiassa kannata uhrata niille, koska he itseään kieltämättä voivat luopua päämääristään

tai päästä keskinäiseen sopimukseen, ei lopun tarvitse olla traaginen.»[1]

Tragedian konfliktia ei voida ratkaista siten, että ihminen sopeutuu hänelle vihamielisiin olosuhteisiin, ellei hän sitten petä itseään. Kärsimyksiä ja traagisen sankarin väistämätöntä tuhoa ei voida välttää juuri siksi, että ihminen, jos hän pysyy uskollisena itselleen, ei pysty voittamaan vastassaan olevia olosuhteita ja samalla ei voi olla taistelematta niitä vastaan. Tästä on johdettu käsite »traaginen syyllisyys». Se ei pohjaudu ihmisen subjektiivisiin ominaisuuksiin, vaan traagisen kollision objektiiviseen luonteeseen ja itsensä traagisen sankarin luonteeseen. Tämä syyllisyys tai pikemminkin onnettomuus johtuu sen »maailman tilasta», jossa sankari elää ja jota vastaan hän ei voi olla taistelematta. Traagisen sankarin uhraukset, kärsimykset ja kuolema ilmaisevat historiallisen välttämättömyyden. Sankari on syyttömästi syyllinen.

Hegelin traagista koskevista mielenkiintoisista ja syvällisistä ajatuksista paljastuu kuitenkin traagisuuden idealistinen tulkinta ja hänen filosofisten näkemystensä yhteiskunnallinen rajoittuneisuus. Tärkeä ajatus traagisten kollisioiden lainmukaisuudesta muuttuu fatalistiseksi suhtautumiseksi elämän olosuhteisiin. Koska elämän järkkymättömät lait ja niiden synnyttämät olosuhteet sisältyvät Hegelin mukaan absoluuttisen idean luonteeseen ja ilmaisevat sen omaa kehitystä, on ihmisen jokainen yritys muuttaa näitä olosuhteita tuomittu epäonnistumaan, se siis johtaa väistämättä tragediaan. Hegelin traagista koskevan teorian yhteiskunnallinen rajoittuneisuus ilmenee siinä, että hän kieltää kansan parista olevien ja »alempia» luokkia edustavien ihmisten elämän traagisuuden esteettisen merkitsevyyden. Hegelin mielestä ei Schillerin *Juonia ja rakkautta* -tragedian Milleriä tule pitää traagisena henkilönä; hänen mielestään ei edes *Rosvot*-tragedian Karl Mooria tule pitää sellaisena, koska tämä oli hylännyt oman ympäristönsä vaikka ei ollutkaan lähöisin kansan parista. Millerin ja Karl Moorin tapaiset henkilöt eivät hänen mielestään edustaneet traagista syyllisyyttä, vaan traagista erehdystä, joka johtui heidän subjektiivista aikomuksistaan. Kansan ihmisten paikka ei ole tragediassa, vaan komediassa... Näin siis Hegel, idealis-

[1] *G. W. F. Hegel*. Ästhetik, 1. nide, 3. osa, s. 582.

tisen estetiikan suurin edustaja, jätti tragedian ulkopuolelle kansan, sen tärkeimmän objektin.

Venäläiset vallankumoukselliset demokraatit, ennen muuta Tšernyševski, kritisoivat tätä traagisen idealistista tulkintaa. Tšernyševski toisin kuin Hegel piti traagisen perusobjektina tavallisten ihmisten elämää, »pienen» ihmisen kärsimyksiä ja kansan elämän syvällistä draamaa. Traagisten kollisioiden aiheuttajana Tšernyševski piti yhteiskunnan virheellisiä elinolosuhteita ja »luonnotonta» elämänjärjestystä. Venäläisen elämän traagisuuden hän liitti »keinotekoiseen» elämänjärjestykseen, aristokratian ja kauppiasluokan herruuteen ja »pimeyden valtakunnan» olemassaoloon.

Määrätynlaisesta antropologismistaan huolimatta Tšernyševski johti traagisuuden syyt yhteiskunnallisista olosuhteista. Hän kiisti jyrkästi ihmisen »syyllisyyden» ja piti koko ajatusta traagisen sankarin syyllisyydestä »julmana». »Te syytätte ihmistä,— katsokaa ensin onko hän syyllinen siihen, mistä te häntä syytätte, vai ovatko yhteiskunnan olosuhteet ja tavat syyllisiä, katsokaa tarkkaan, ehkäpä kysymys ei olekaan hänen syyllisyydestään, vaan onnettomuudestaan.»[1] Tosin Hegel myös piti traagista syyllisyyttä ennen muuta onnettomuutena, mutta Tšernyševski erosi hänestä siinä, että hänen mukaansa onnettomuus johtui yhteiskunnan elämän luonteesta. Ja varsin tärkeää on, että hän ei pitänyt elämän traagisuuden synnyttäneitä yhteiskunnallisia olosuhteita fataaleina ja väistämättöminä: »Ei ole tarpeen rankaista yksittäistä ihmistä, vaan on muutettava kokonaisen säädyn elinolosuhteet.»[2] Tšernyševskin traagista koskevassa teoriassa heijastuu kriittinen realismi ja sen tavallisen ihmisen onnen puolesta käymän taistelun paatos. Tämä paatos on Tšernyševskin traagista koskevan käsityksen vahva puoli ja tältä osin hän ylittää Hegelin. Mutta eräässä suhteessa hänen käsityksensä jäävät jälkeen Hegelin käsityksistä: Tšernyševski piti traagisia kollisioita ja tilanteita elämän satunnaisuuksien ilmentymänä, poikkeamisena asioiden luonnollisesta kulusta.

Tässä tulikin ilmi hänen antropologisuutensa. Tšernyševski piti lähtökohtanaan käsitystä ihmisestä ja ih-

---

[1] *Н. Г. Чернышевский.* Полн. собр. соч., т. V, стр. 165.
[2] Sama.

misluonnosta »yleensä» ja suhtautui kielteisesti ajatukseen, jonka mukaan traaginen taiteessa ilmentäisi tiettyä lainmukaisuutta. »Sietää epäillä missä määrin taide tekee oikein esittäessään tämän kauhean lähes aina väistämättömänä, kun taas todellisuudessa se useimmiten ei mitenkään ole väistämätöntä, vaan puhdas sattuma...»[1]

Hegelin ja Tšernyševskin näkemysten vertaaminen osoittaa, etteivät idealistinen estetiikka tai vanha esimarxilainen materialistinen estetiikka pystyneet historiallisen ja luokkarajoittuneisuutensa vuoksi paljastamaan tieteellisesti traagisen luonnetta. Marxia edeltäneet esteetikot tekivät monia tärkeitä havaintoja ja yleistyksiä ja paljastivat traagisen monia olennaisia puolia, mutta vasta marxilais-leniniläinen estetiikka pystyi perustelemaan eheästi traagisen luonteen ja paljastamaan syvällisiä traagisia kollisioita.

Jo ennen Marxia esteettisessä ajattelussa todettiin, että traagisten henkilöhahmojen, konfliktien ja tilanteiden juuret ovat elämän olosuhteissa, mutta tuolloin ei pystytty paljastamaan oikein yhteiskunnallisten olosuhteiden ja elämän traagisuuden synnyttäneiden elinehtojen luonnetta. Tämä tuli tehtyä vasta marxilaisuuden perustanlaskijoiden teoksissa; he osoittivat vakuuttavasti, että traagisten konfliktien tärkeimmän syyn muodostavat antagonistiset luokkaristiriidat niin kauan kuin yhteiskunta on jakautunut luokkiin.

Merkillepantavaa marxilaisessa tragediatulkinnassa on sen suorittama luokka-analyysi, konkreettisten traagisten ilmiöiden luonteen paljastaminen silmälläpitäen niiden luokkaolemusta, asemaa ja roolia luokkien taistelussa. Aivan yleisesti tiedetään, ettei kaikki kauhea ja mikä tahansa kuolema ole traagista. Traagisuus liittyy yhteiskunnan edistykselliseen kehitykseen, kipuun ja kärsimykseen, josta syntyy uusi yhteiskunta, se liittyy paremman elämän voittoa julistavien ihmisten ja ilmiöiden tuhoutumiseen. Marx ja Engels pitivät vallankumouksellista sankaritragediaa traagisen korkeimpana ilmentymänä.

Traagisia piirteitä voi kuitenkin löytyä myös aikansa eläneiden voimien kärsimyksistä, ellei niiden myönteistä

---

[1] *Н. Г. Чернышевский,* т. II, стр. 30.

sisältöä ole vielä ammennettu tyhjiin. Marx toteaa *Hegelin oikeusfilosofian arvostelun* johdannossa: »Ancien régimen historia oli nimittäin traaginen niin kauan kuin se oli maailman ikivanha valta ja vapaus sitä vastoin joidenkin yksilöiden mieleenjohtuma, sanalla sanoen niin kauan kuin se uskoi ja sen täytyi uskoa omaan oikeutukseensa. Niin kauan kuin ancien régime vallitsevana maailmanjärjestyksenä vastusti vasta syntymässä ollutta maailmaa, sen puolella ei ollut henkilökohtainen vaan maailmanhistoriallinen erehdys. Siksi sen tuho olikin traaginen.»[1]

Maailmanhistoriallinen erehdys eli siis objektiivisten historiallisten olosuhteiden väistämättä synnyttämä erehdys, jossa heijastuu yhteiskunnallisen itsetajunnan historiallisesti välttämätön kehitysaskel, on traaginen. Tämä Marxin näkemys opettaa ajattelemaan historiallisesti, se selittää miten ilmiötä on tarkasteltava sen olemassaolon ja kehityksen konkreettisista historiallisista edellytyksistä käsin. Traagisuuden luonne on tulosta sekä luokka- että historiallisista suhteista.

Tästä tarjoaa oivan osoituksen myös Engelsin kuuluisa arvio 1500-luvun saksalaisista ritareista. He tukivat ajatusta Saksan kansallisesta uudelleenyhdistämisestä, kun taas tuon ajan edistyksellinen porvaristo vastusti sitä kaikin voimin. Koska väistyvä luokka pyrki objektiivisesti täyttämään historiallisesti edistyksellisen tehtävän — maan kansallisen yhteenliittämisen — Engels näki sen tuhon traagisen ilmentymän. Taantumuksellista luokkaa edustavat ritarit samalla ajoivat tiettyä edistyksellistä hanketta. Juuri tästä syystä Lassallen yritys (tosin epäonnistunut) tehdä Franz von Sickingenistä tragedian sankari oli historiallisesti perusteltu.

Historiallinen näkemys elämän todellisten tragedioiden arvioinnissa on myös avain taiteessa esiintyvien erilaisten tragediatyyppien ymmärtämiseen. Ilman sitä on esimerkiksi vaikea ymmärtää, miksi Hamletin ja kuningas Learin, kahden niin kovin erilaisen Shakespearen henkilön, elämä on traagista. Mutta yhteiskunnallis-historiallinen analyysi paljastaa, että tässä on kysymys erityyppisistä traagisista kollisioista. Hamletin kohdalla on

[1] *Marx — Engels.* Kirjallisuudesta ja taiteesta, s. 77.

kysymys konfliktista »historiallisesti välttämättömän vaateen ja sen toteuttamisen mahdottomuuden välillä» ja Learin kohdalla taas traaginen kollisio perustuu näytelmän henkilöiden »maailmanhistorialliseen erehdykseen». Mutta tämäkin kollision tyyppi on traaginen siksi, että siihen sisältyy suuria filosofisia ajatuksia elämästä ja sen suurista »ikuisista» kysymyksistä. Learin uudelleensyntyminen yhdistyy helposti meidän aikamme tragedioihin, kun ihmisen silmien avautuminen ja epäinhimillisen ja julman maailman sovittaminen saavutetaan vain miljoonien ihmisten uhrien, kärsimysten ja veren hinnalla.

Jokaisen todellisen tragedian olennaisena piirteenä on siihen sisältyvän tietyn elämänmyönteisen aineksen olemassaolo. Tuskinpa voidaan yhtyä laajalle levinneeseen näkemykseen, jonka mukaan klassinen tragedia on pohjimmiltaan pessimistinen ja toivoton.

On tärkeätä ottaa huomioon elämänmyönteisyyden ilmenemisen erityisluonne tragediataiteen eri kehitysvaiheissa. Antiikin tragedia eroaa laadullisesti renessanssiajan tragediataiteesta, eivätkä klassisismin ajan käsitykset traagisesta ole yhtäpitäviä romantiikan ajalle omisten tulkintojen kanssa. Antiikin tragediassa oli Kohtalo; klassisismin ajan tragedioiden keskeinen ongelma oli tunteen ja velvollisuuden, ihmisen henkilökohtaisen ja yhteiskunnallisen elämän välinen konflikti; romanttinen tragedia heijasteli maailmantuskaa uhkuvia mielialoja, hengen kapinaa, korkeiden ihanteiden ja mitättömän todellisuuden välistä eroa sekä ihanteen saavuttamattomuutta. Jokainen suuri tragedia on kuitenkin samalla enemmänkin kuin pelkkä mahtava protesti ihmiselle vihamielistä todellisuutta vastaan. Se ylistää urhoollisuutta ja ihmisen henkistä voimaa, se asettaa ihmisen ratkaistavaksi aikakauden suurimmat tehtävät ja kehottaa häntä olemaan niiden suuruuden arvoinen.

Vanhimmissakaan antiikin tragedioissa, jotka kuten oikeutetusti sanotaan kuvaavat Kohtalon valtaa ihmisiin, ei ylistetä ennaltamäärättyä kohtaloa tai ihmisen voimattomuutta luonnon sokeiden voimien edessä, vaan ihmistä ja hänen sisäisen maailmansa loputonta syvyyttä, hänen henkensä lentoa ja titaanisia mahdollisuuksiaan. Tragedia voi kuvata epäinhimillisiä elinolosuhteita, mutta se ylistää aina elämää eikä kuolemaa. Traaginen sankari

on aina aktiivinen, hän on taistelija, ja niinpä Faustin toisen osan kuuluisa lause

> »vapauteen vain se kelpaa, elämäänkin,
> kell' yhä niis' on kilvoitus»[1]

ilmaisee osuvasti tragediaan sisältyvän mielialan.

Elämän kauhujen: murhien, väkivallan, rikosten, psykopatologisten ilmiöiden jne. kuvaamisella on tavattoman suuri sija nykyisessä modernissa taiteessa. Toimintansa lopettanut pariisilainen Guignol-teatteri tai Yhdysvaltain elokuvateattereissa valtavassa määrässä esitettävät kauhuelokuvat ovat kaikkein tunnetuimpia mutteivät suinkaan poikkeuksellisia malliesimerkkejä tämäntyyppisestä taiteesta. Onnettomuuksien kuvaamista tässä taiteessa on, mutta ei minkäänlaista tragediaa.

Kauheuksien esittämisen ja tragedian välillä on olemassa suunnilleen samanlainen suhde kuin keskenmenon ja synnytyksen välillä. Ei ole sattuma, että tragedia taidelajina on tuhoutumassa porvarillisessa taiteessa. Siinä heijastuu koko elämän kriisi ja ihanteiden puuttuminen. Emme tietenkään halua väittää, että tragedia on kadonnut kokonaan nykytaiteesta. On paljon erinomaisia taideteoksia, jotka kuvaavat voimallisesti nykyihmisen todellista tragediaa. Palauttakaamme muistiin vaikkapa kuvaukset »kadotetun sukupolven» kohtaloista. Se oli elämän murskaama ja elämässä pettynyt sukupolvi, joka oli haaskannut elinvoimansa ja kadottanut ihanteensa. Tämä kahden maailmansodan välisenä aikana elänyt sukupolvi ja sen tragedia Hemingwayn tai Aldingtonin kuvaamana saa meidät liikuttumaan tänäkin päivänä. Se on taidetta, joka usein saavuttaa tragedian mittasuhteet.

Kun seuraamme lukuisten teosten sankareiden epäonnistunutta elämää, kun perehdymme Guiseppe de Santisin elokuvan *Rooma lyönnillä 11* puhtaiden toiveiden siivittämien ja kauhistuttavan katastrofin uhriksi joutuvien nimettömien työttömien naishahmojen kärsimyksiin, kun näemme miten kärsivät ja tuhoutuvat isänmaahansa voittajina palannet sotilaat — uuden »kadotetun sukupolven» edustajat — ranskalaisessa elokuvassa *Heitä oli viisi*, kun tunnemme myötätuntoa Federico Fellinin *Cabirian yöt* -elokuvan toiveissaan pettynyttä sankaritarta kohtaan ja kärsimme, kun näemme, että ihmisarvoa pol-

---

[1] Suomentanut Otto Manninen.— *Toim.*

jetaan silmiemme edessä, emme voi olla tuntematta traagisen elämän sykettä. »...Elämässä ei ammuta, ei hirttäydytä eikä tehdä rakkaudentunnustuksia joka hetki... Ihmiset ruokailevat, ihan vain ruokailevat, ja samanaikaisesti syntyy heidän onnensa ja tuhoutuu heidän elämänsä» — näiden Tšehovin sanojen merkitys on hyvin syvällinen. Kapitalististen maiden parhaissa taideteoksissa kuvastuu tavallisen ihmiselämän traagisuus ilman purkauksia ja huipennuksia, se on ihmisen koko olemassaoloa sävyttävää traagisuutta.

Mutta joskus tragedianomainen paatos on riittämätöntä. Eric Maria Remarquen romaanin *Riemukaari* päähenkilö tohtori Ravic kärsii siitä, että hän on ainoa sankareista, joka ymmärtää lähestyvän sodan vaaran. Hänen elinolosuhteensa ovat traagisia, mutta hän itse ei ole traaginen sankari, sillä häneltä puuttuu traagisen hahmon tärkein piirre — aktiivisuus, toimeliaisuus. Hän on täysin avuton, hän ei edes pysty herättämään ihmisissä levottomuutta. *Riemukaari* on humaani teos, mutta se ei synnytä Aristoteleen *Runousopissaan* katharsikseksi nimittämää valoisaa ja puhdasta tunnetta.

Aristoteles piti eräänä tragedian olennaisimmista piirteistä sitä, että »herättämällä sääliä ja pelkoa se tervehdyttää nämä tunteet».[1] Tätä on katharsis. Kuitenkaan ei *Runousopissa* tämän ajatuksen sisällöstä annettu selitys ole riittävän selkeä ja niin ollen se on johtanut esteettisessä teoriassa — erityisesti traagista koskevissa teorioissa — mitä erilaisimpiin tulkintoihin.

Kaikkein lähimmäksi totuutta tuntuu päässeen Lessing *Hampurilaisessa dramaturgiassaan*. Lessingin mielestä »näiden tunteiden tervehdyttäminen» on tajuttava eettisesti — säälin kautta tragedia vapauttaa katsojan paheista, se puhdistaa hänen sielunsa alhaisista himoista ja totuttaa häntä yleviin tunteisiin. Tragedia hioo ihmissielua »näillä tunteilla», siis intohimoilla, joita voi olla myös katsojan sielussa. Tragedia on taiteen mahtavin väline, sillä on voimaa pureutua ihmisen henkiseen maailmaan, se pystyy poistamaan sieltä kaiken mitättömän ja tekee sen henkisesti ja moraalisesti terveeksi. Katsoja puhdistuu myötäelämystensä ja säälinsä kautta ja hänen oma elämänsä kohoaa korkeammalle tasolle.

---

[1] *Aristoteles*. Runousoppi, s. 21.

»Näiden tunteiden tervehdyttäminen» on ihmissielun lääkitsemistä taiteen voimalla. Miten oikeassa olikaan Andre Bonnard huomauttaessaan *Kreikkalaisessa sivilisaatiossa,* että traagisten kyyneleiden vuodattaminen on ajattelemista. Juuri katharsis-käsitteessä ilmenee tragedian yhteiskunnallisesti kasvattava rooli, sillä tragedia herättää myötätuntoa sankarin kärsimyksiä ja tilaa kohtaan ja muuttaa näin ollen katsojankin tilaa.

Todellisuuden traagiset kollisiot eivät voi olla johtamatta inhimillisiin kärsimyksiin, verisiin ja synkkiin tapahtumiin ja inhimillisiin onnettomuuksiin sekä ihmisten tuhoon. Mutta tragedian tehtävänä taiteessa ei ole inhimillisen surun estetisoiminen; se ylistää yhteiskunnan edistyksellisten voimien väistämätöntä voittoa.

Olemme jo moneen kertaan todenneet, että traaginen edellyttää aina, jollei nyt aivan traagisen sankarin tuhoa, niin ainakin raskaita kärsimyksiä hänen kohdalleen, mutta tämä ei kuitenkaan merkitse, että jokainen kärsivä tai tuhoutuva sankari olisi traaginen. Taiteessa on inhottavia hahmoja, joiden tuho tuntuu oikeutetulta kostolta eikä siis suinkaan tragedialta. Othello ja Jago, Hamlet ja Klaudius saavat surmansa Shakespearen tragedioissa. Kuitenkin vain Othello ja Hamlet ovat traagisia sankareita; Jagon ja Klaudiuksen kuolemassa ei ole mitään traagista.

Tämä johtuu siitä, että traaginen sankari edustaa yhteiskunnallisesti arvokasta sisältöä, hän vastaa ihanteen olennaisia piirteitä. Siksi hän onkin aina jossain määrin ylevä ja ihailtava vaikka hän tietyissä oloissa ja tilanteissa tuntuukin ristriitaiselta ja kauhealta.

Kaikki tuhoutuvat sankarit eivät ole traagisia, ei edes ihailtavan ja ylevän sankarin tuhoutuminen aina ole traagista. Satunnaista, mitäänsanomatonta tuhoa, jolla ei ole mitään tekemistä elämän olennaisen sisällön tai sankarin ympärillä kehittyvien kollisioiden kanssa, ei voida sanoa traagiseksi. Traagisuudessa ilmenee aina satunnaisen ja välttämättömän dialektiikka. Traagiseen kuuluu satunnaisuus silloin kun se johtaa välttämättömyyteen ja paljastaa sen. Traagiset kärsimykset ja tuho ovat lainmukaisia. Ne ovat elämän välttämättömien olosuhteiden synnyttämiä. Mutta tämä välttämättömyys ja lainmukaisuus ilmenee pinnalta katsottuna satunnaisuuksien ketjuna. Traagisessa sattumassa paljastuu aina elä-

män olemus ja sisältö. Juuri tämäntyyppiset sattumat ovat ominaisia traagisen taiteen kollisioille.

Sosialistisen realismin taiteella on tragediataiteen rikkaat perinteet. Näille perinteille on ominaista uuden luominen. Neuvostoliittolaisen tragedian uusi sisältö ilmenee siinä, että se heijastaa vallankumouksen synnyttämiä traagisia kollisioita. Marx piti vallankumouksellista sankarillista tragediaa tragedian korkeimpana tyyppinä. Muistiinpanoissaan Vischerin *Estetiikasta* Marx toteaa: »Vallankumoukset muodostavat tragedian todellisen teeman.»

Nimenomaan tämä teema on tullut tärkeimmäksi neuvostoliittolaisessa tragediataiteessa. Eikä kysymys ole yksistään siinä, että neuvostoliittolainen tragedia kääntyy uudentyyppisten traagisten konfliktien puoleen, vaan konfliktien ratkaisun luonteessa. Neuvostoliittolaisessa tragediassa traagisuus on sankarillista ja humaania. Myös uudenlainen elämänmyönteisyys on uusi piirre. Toisin kuin klassinen neuvostoliittolainen tragediataide osoittaa, että kaiken myönteisen voitto on lainmukaista ja väistämätöntä sosialistisella aikakaudella, eikä kaukaisessa tulevaisuudessa tai heti kun siirrytään yhdestä järjestelmästä toiseen. Elämän etenevä liike on tragediamme ihanne.

Rommin ja Hrabrovitskin *Vuoden yhdeksän päivää* elokuvan päähenkilö lahjakas fyysikko Gusev kuolee tietämättä, johtaako hänen uurastuksensa menestykseen ja hänen uhrinsa uuteen keksintöön. Mutta elokuva on optimistinen sanan parhaassa merkityksessä: elokuvan lopussa päähenkilö on kuolemansairas eikä ole edes toivetta hänen tervehtymisestään, mutta katsojalla on tunne, jota Puškin nimitti »valoisaksi murheeksi». Elokuvan optimistisuus ei johdu siitä, että sen päähenkilöt olisivat saavuttaneet näkyvän voiton, vaan siitä, että se paljastaa katsojalle puhtaan, inhimillisen ja loputtoman rikkaan henkisen maailman. Miten täynnä filosofista syvyyttä ja valoisaa humaanisuutta ovatkaan nämä sankarilliset ja samanaikaisesti traagiset yhdeksän päivää sankarin elämästä ja miten edukkaasti elokuva poikkeaa tavanomaisista happy endiin päättyvistä »riipaisevista» elokuvista.

Sosialistisessa yhteiskunnassa häviävät tietenkin kaikki sovittamattomien yhteiskunnallisten ristiriitojen synnyttämät traagiset konfliktit. Riistettyjen riistäjiään

vastaan käymän taistelun tragediat eivät verso sosialistisessa maaperässä eikä tällaisia tragedioita siksi tavatakaan sosialistisesta taiteesta.

Mutta todellisuudessa on paljon muitakin traagisen lähteitä. Eivätkä ne ole yksistään sosialistisen todellisuuden ulkopuolelle jäävän maailman kärkeviä konflikteja. Myös uudessa yhteiskunnassa taiteilija mieltää tietyt todellisuuden ilmiöt traagisiksi. Aleksei Tolstoi oli sitä mieltä, että vain nuori ja elinvoimainen maailma pystyy tiedostamaan »tragedian verevyyden». Tragedianiomaisen ilmaisun vanhat objektit katoavat, mutta tragedia taidelajina ja traaginen estetiikan arvotuskategoriana eivät häviä niiden myötä. Uudessa yhteiskunnassa traaginen liittyy sellaisten syvällisten prosessien ja ilmiöiden kuten ylevän ja sankarillisen kokemisen ja esteettisen omaksumisen luonteeseen. Tämän ohella myös ihmisen ja luonnon välinen taistelu ja sellaiset yksityiselämän draamat, joille taide pystyy antamaan yleisinhimillisen sisällön, voivat synnyttää traagisuutta.

Erosivatpa tragediataiteen objektit toisistaan miten paljon tahansa, on niiden tajuamisella taiteen kautta aina yhteinen lähtökohta — usko elämän valoisten voimien voittoon ja optimistisen maailmantunteen vahvistaminen. Tämä on olennaista kaikelle tragediataiteelle. Traagisessa taiteessa kuolema vahvistaa kuolemattomuutta, elämän tarkoitus paljastuu sankarin tuhon kautta, ja taistelijan tappio vahvistaa yhteiskunnallista ihannetta.

Marxilais-leniniläinen estetiikka pitää tragediaa sosialistisen realismin oikeutettuna yhdysosana. Marxilais-leniniläisen estetiikan mukaan tragedianomaisuus on osoitus taiteen kypsyydestä. Mutta vaikka tragedia on tärkeä taidelaji ei se suinkaan ole ainoa, eikä kaikkea taidetta saa sävyttää traagiseksi. Tragedian tarkoituksena ei ole ihmisen heikentäminen kaikenlaisten onnettomuuksien ja kärsimysten kuvaamisella, sen on kasvatettava ihmisessä rohkeutta ja sankarillisuutta, luonteenlujuutta ja henkistä kestävyyttä.

Sosialistisessa taiteessa tragediaa käytetään nykymaailman historiallisen kehityksen perustavaa laatua olevien ristiriitojen julkituomiseen taiteen välityksellä sekä kommunistisen ideaalin vahvistamiseen elämän tarkoituksena ja toiminnan päämääränä.

b) KOOMINEN

Aatteellis-esteettisen merkitsevyytensä puolesta koominen kategoriana ei jää mitenkään jälkeen traagisesta ja koominen aines on taiteessa yhtä keskeisellä sijalla kuin traaginenkin. Koominen voi ilmentää yhtä perustavaa laatua olevia yhteiskunnallisia prosesseja, historian käännekohtia ja elämän syvällisiä ristiriitoja kuin traaginenkin. Ja niin paradoksaaliselta kuin se kuulostaakin vakiintunut sananparsi »nauru on vakava asia» on itse asiassa aivan tosi. Jo roomalaiset sanoivat aikoinaan että se, joka nauraa naurettavaa, suhtautuu nauruun vakavasti.

Idealistisessa estetiikassa on komediaa useimmiten pidetty toisarvoisena taiteena. Luomistyön alojen ja taidelajien keksittyä hierarkiaa julistavissa teoksissa luetaan komedia yleensä »alempiin» lajeihin, jonka kuvaamisen piiriin kuuluvat alhaiset ja primitiiviset tunteet ja pyrkimykset.

Eri taidelajien vastakkainasettelu on vierasta marxilais-leniniläiselle estetiikalle. Lähdemme siitä, ettei eri lajeija voi korvata toisillaan ja että elämän täyteläinen heijastuminen taiteessa edellyttää kaikkien taidelajien kehittämistä.

Nauru on pelottava ase. Jopa itseään kaikkivoipana pitävä pelkää naurua, sillä nauru tappaa. Yhteiskunnan terveet voimat ovat aina huomioineet naurun mahdin. Engels piti erittäin tärkeänä vihollisen epäinhimillisyyden ja pahuuden ohella myös hänen naurettavien puoliensa paljastamista, hänet on saatettava pilkan kohteeksi. Hän paljasti Bismarckin junkkeri-ideologian, mutta neuvoi, että tästä oli kirjoitettava paitsi halveksivasti myös ivallisesti, oli nimitettävä Bismarckia ja kumppaneita aaseiksi ja kanaljoiksi, avuttomiksi ja säälittäviksi ihmispahasiksi historian liikkeen edessä. Engels piti kommunistien etuna sitä, ettei vastustaja voi riistää heiltä heidän huumorintajuaan. Kun Lenin keskusteli Lunatšarskin kanssa neuvostotaiteen tehtävistä, hän totesi, ettei taiteen kautta levitettävässä ideologisessa propagandassa tule kiinnittää huomiota pelkästään niihin elämän ilmiöihin, joissa tuntuu kaiken uuden ja hyvän innostava kehitys; on myös pilkattava ja ruoskittava

kaikkea, mikä neuvostoyhteiskunnassa ja muissa maissa on naurettavaa.

Nauru ei kuitenkaan ole pelkkää paljastamista. Nauru on ilon, virkeyden ja elinvoiman ehtymätön lähde. Nauru on osoitus voimasta, se on taistelussa saavutetun voiton eikä siis tappion synnyttämää. Nauru ilmentää valoisaa ja ylettömän iloista itsetuntoa.

Koominen (ja huumori) kategoriana ovat aiheuttaneet runsaasti vaivaa tutkijoille, jotka ovat halunneet ahtaa sen ankaraan kaavaan ja osoittaa sen muodolliset tunnusmerkit. Jo Cicero ja Quinilianus pitivät koomista »muodottomana Proteuksena, jota on mahdoton saada kiinni». Italialainen esteetikko Saccetti totesi: »Koominen on elohopeaa, sitä ei saa hetkeksikään suljettua tiettyihin rajoihin, koska se löytää pienimmätkin rakoset ja livahtaa pyydystäjänsä käsistä.» Kun Max Eastman kertoi Bernard Shawille, että hän aikoo kirjoittaa kirjan huumorista, tämä vastasi: »Ei ole vaarallisempaa kirjallista oiretta kuin halu kirjoittaa älystä ja huumorista. Se viittaa molempien täydelliseen puuttumiseen.»

Kaikki nämä puolittain vakavat ja puolittain leikilliset lausunnot tahtovat sanoa, että koomista on mahdoton tajuta teoreettisesti ja sen luonne pysyy tuntemattomana.

Nojautuen koomisen tutkimisessa saatuun rikkaaseen kokemukseen marxilais-leniniläinen estetiikka tutkii ennen kaikkea niiden elämän ilmiöiden objektiivisia ominaisuuksia, jotka heijastuvat koominen-käsitteessä. Eräitä tärkeimpiä koomisen objekteja ovat aikansa eläneet elämän ilmiöt. Myönteisen sisältönsä tyhjiin ammentaneet ja elämisen oikeutensa menettäneet, mutta todellisen olemuksensa salaavat ilmiöt rangaistaan naurulla. Nauru paljastaa ristiriidan ja auttaa poistamaan aikansa eläneen. »Nauru on eräs kaikkein vahvimmista aseista kaikkea aikansa elänyttä ja ties minkä varassa pystyssä pysyvää, uuden elämän kasvua estävää ja heikkoja pelottavaa rauniota vastan», Herzen on sanonut.

Koominen perustuu jonkin ilmiön mahtipontisen, näennäisesti merkittävän, »tärkeän» muodon ja tyhjän, mitättömän, aikansa eläneen sisällön väliseen ristiriitaan. Ei pelkästään typerä vaan yleväksi tekeytyvä typeryys, ei pelkkä vanha, vaan nuorekkuuteen pyrkivä vanha, ei yksinomaan aikansa elänyt, vaan ajankohtaisuutta havit-

televa aikansa elänyt, eikä vain mitätön, vaan mitätön, joka tekeytyy tärkeäksi — kaikki tämä onkin koomisen lähde. Gogol sanoi, että on naurettava kieroa sielua eikä kieroa nenää. Fyysiset viat tai puutteet eivät voi herättää naurua moraalisesti terveissä ihmisissä. Mutta jos »kieronenäinen» kuvittelee itsensä Apolloksi, huomiomme siirtyy ihmisen fyysisistä hänen henkisiin ominaisuuksiinsa ja silloin naurukin on oikeutettua. Olette varmasti tavannut ihmisiä, jotka suhtautuvat itseensä korostetun tärkeästi kuin mittaamattoman arvokasta nestettä täynnä olevaan ruukkuun. Mutta vilkaiskaapa sisälle — ruukku on tyhjä. Luultavasti juuri tämäntyyppiset havainnot ovat johtaneet Le Rochefoucauldin toteamaan hienovaraisen ironisesti: »Arvokkuus on älyn puutteet peittämään keksitty vartalon salaisuus.»

Esteetikot ja taideteoreetikot ovat yleensä aina lähteneet siitä, että koominen on tiettyjen ristiriitojen ilmaus; erimielisyydet ovat alkaneet silloin, kun on alettu kysellä sen pohjalla olevien ristiriitojen luonnetta. Aristoteleen mukaan koominen on tulosta ruman ja kauniin välisestä kontrastista. Komedia, sanoo Aristoteles, »esittää huonoja ihmisiä, mutta ei kaikkine paheineen, vaan naurettavassa muodossa». Naurettavuus on vääristymä, joka ei tuota ihmiselle kärsimyksiä tai vahinkoa. Toisin kuin Aristoteles, jota Marx nimitti »antiikin Hegeliksi», itse Hegel näki koomisessa ilmiön ja esteettisen ideaalin välisen ristiriidan. Häntä kiinnosti kuitenkin ennen muuta koomisuus taiteessa eikä todellisuudessa. Tarkastellessaan komedianomaista tilannetta hän kiinnitti huomiota idean ja kuvan väliseen ristiriitaan. Hänen edeltäjänsä Kant piti koomisen olemuksena alhaisen ja ylevän välistä ristiriitaa. Jean Paul ja Schopenhauer pitivät koomisen perustana järjettömän ja harkitun välistä ristiriitaa, Schütze vapaan ja rajoitetun (ei vapaan), Bergson automaattisen ja elävän välistä, Sully normaalin sekä tottumuksiamme vastaamattoman välistä, Volkelt arvokkaan ja arvokkaaksi tekeytyvän välistä ristiriitaa jne. Vaikka näissä käsityksissä on vakavia havaintoja ja niillä on tiettyä myönteistä sisältöä, ovat ne kuitenkin metafyysisen ja idealistisen rajoittuneisuutensa vuoksi vailla metodologista merkitystä.

Venäläiset vallankumoukselliset demokraatit tulkitsivat kaikkein syvällisimmin koomisen luonnetta esimarxi-

laisessa estetiikassa. He eivät pitäneet koomista abstraktina esteettisenä kategoriana. He tutkivat teoreettisesti koomista kategoriana ennen muuta siksi, että komedia, satiiri ja nauru ovat tärkeitä aseita yhteiskunnallisessa kamppailussa. Ennen Marxia ei koomisen ongelmaa oltu ikinä yhdistetty yhtä elimellisesti ja välittömästi yhteiskunnallisiin ristiriitoihin ja vapautustaisteluun kuin 1800-luvun venäläisessä vallankumouksellisten demokraattien kirjallisuudessa. Lainatkaamme vielä kerran Herzeniä: »Epäilemättä nauru on eräs kaikkein tehokkaimmista tuhoaseista; Voltairen nauru iski ja poltti kuin salama. Idolit kaatuvat naurun voimasta, jumalankuvia koristavat seppeleet ja päällyslevyt putoilevat ja ihmeitätekevä ikoni muuttuu mustuneeksi ja huonosti piirretyksi kuvapahaseksi.» Aivan oikeudenmukaisesti Saltykov-Štšedrin piti komedian suurena tehtävänä »johtaa kaikki aikansa elänyt varjojen valtakuntaan».

Marx paljasti historian kehityksen kuluessa syntyneiden koomisten ilmiöiden olemuksen pitäen lähtökohtanaan materialistista käsitystä yhteiskunnan elämästä. Hän käytti esimerkkinään vanhan saksalaisen feodaalijärjestyksen muuttumista traagisesta koomiseksi, naurettavaksi ilmiöksi. Viittasimme jo aiemmin Marxin ajatukseen »maailmanhistoriallisten» erehdysten vangiksi joutuneiden voimien tuhon traagisuudesta. Tämä koski saksalaista feodaaliyhteiskuntaa niin kauan kuin sen historiallinen rajoittuneisuus ei vielä ollut muuttunut luokkaetujen tavoitteluksi. Niin kauan kuin tämä yhteiskunta taisteli vasta syntymäisillään olevaa uutta järjestystä vastaan, oli sen tuhon väistämättömyys Marxin mielestä luonteeltaan traagista. Mutta kun uuden järjestelmän voitto kävi ilmeiseksi ja vanha järjestelmä aikansa eläneeksi, Marx luokitteli sen vastarinnan historiallisen koomisuuden ilmentymäksi. »Saksan nykyinen hallintojärjestelmä — tuo anakronismi, tuo räikeä vastakohta yleisesti tunnustetuille selviöille, ancien régimen koko maailman nähtäväksi asetettu viheliäisyys — vain luulee uskovansa itseensä ja vaatii maailmaakin luulemaan samaa. Jos se todella uskoisi omaan olemukseensa, antautuisiko se verhoamaan sitä vieraan olemuksen näennäisyyteen ja etsimään pelastustaan tekopyhyydestä ja sofismeista? Nykyään ancien régime on pikemminkin vain

sellaisen maailmanjärjestyksen narri, jonka todelliset sankarit ovat jo kuolleet.»[1]

Paitsi saksalaisen yhteiskunnan kehityskulun havainnoiminen myös yleensäkin maailmanhistorian lainalaisuuksien tiedostaminen johti Marxin tärkeään teoreettiseen yleistykseen: yhteiskunnan elämässä traaginen saattaa muuttua koomiseksi. Tämä yleistys on avain koomisen tajuamiseen myös taiteellisessa luomistyössä. »Historia suosii perusteellisuutta ja läpäisee monia vaiheita, kun vie vanhentuneen elämänmuodon hautaan. Maailmanhistoriallisen muodon loppuvaihe on sen *huvinäytelmä.* Kreikan jumalat, jotka jo kerran olivat haavoittuneet kuolettavasti — traagisessa muodossa — Aiskhyloksen 'Kahlehditussa Prometheuksessa', joutuivat vielä kerran kuolemaan — koomisessa muodossa — Lukianoksen 'Dialogeissa'. Miksi historia kulkee näin? Siksi, että ihmiskunnan ero menneisyydestä olisi hauskaa. Tällaista hauskaa historiallista loppuratkaisua me tavoittelemmekin Saksan poliittisille vallanpitäjille.»[2]

Koomisuuden sosiaalinen olemus onkin siinä, että aikansa eläneet yhteiskuntavoimat ja yhteiskuntajärjestyksen muodot tekeytyvät tärkeiksi. Tämän tärkeäksi tekeytymisen paljastaminen taiteen kautta auttaa ihmiskuntaa vapautumaan vanhoista jäänteistä, lyömään rikki kuolleiden sukupolvien traditiot ja suuntaamaan niihin sellaisia iskuja, että ne lakkaavat vaivaamasta elävien mieliä. Mark Twain on sanonut, ettei mikään kestä naurun rynnäkköä. Täten hän korosti komediataiteen, tämän omalaatuisen, voimakkaita taidekuvia emotionaalisesti käyttävän ja vääjäämättä toimivan yhteiskunnallisen kritiikin ja itsekritiikin valtavaa voimaa. Komediataide on aktiivista, se on aina liikkeellä ja aina taistelemassa.

Tässä teoksessa emme käytä käsitteitä »komedia» ja »satiiri» merkitsemään tiettyä näyttämötaiteen lajia, joka voi olla luonnekomediaa, tilannekomediaa, satiirista komediaa, lyyristä komediaa, vaudevilleä, farssia jne. Koominen on arvokategoria, elämän ilmiöiden taiteellisen yleistämisen määrätty periaate. Koomisia henkilöitä ja tilanteita löytyy siis mitä erilaisimpia taidelajeja edustavista teoksista.

---

[1] *Marx — Engels.* Kirjallisuudesta ja taiteesta, s. 77—78.
[2] Sama, s. 78.

Koominen herättää naurua, joka puolestaan on eniten sen luonnetta vastaava subjektiivinen reaktio. Mutta koominen ja naurettava eivät ole yksi ja sama asia. Fyysisestä ärsytyksestä tai henkisestä rasituksesta johtuvalla naurulla ei ole mitään tekemistä koomisen kanssa. Tällainen nauru ei ole esteettinen ilmiö. Nauru saa esteettisen ilmiön merkityksen vasta kun se on yhteiskunnallisesti värittynyttä.

Koominen on aina naurettavaa. Mutta naurettava on koomista vain silloin, kun se kuten mikä tahansa esteettinen ilmiö ulkoisen muodon kautta tuo ilmi tietyn sisällön, jonkin ilmiön sisäisen luonteen, joka arvotetaan tietyn esteettisen ihanteen pohjalta.

Jo Hegel totesi koomisen ja naurettavan välisen olennaisen eron. Hän sanoi naurun palvelevan vain miellyttävän naureskelevan mielialan tarvetta, kun taas koominen paljastaa esteettisen arvotuksen jostain ilmiöstä, se osoittaa ettei ilmiö vastaa ihannetta.

Belinski myös piti välttämättömänä eron tekemistä naurettavan ja koomisen välillä tutkiessaan koomisen olemusta taiteessa. »On olemassa tyhjänpäiväistä, mitätöntä ja viheliäistä sukkeluutta», hän totesi ja lisäsi, että se on vain vahingollista taiteelle. Mutta on toisenlaistakin sukkeluutta, joka on ominaista todelliselle taiteelle, tällainen sukkeluus on peräisin »kyvystä nähdä asiat oikeassa muodossaan, oivaltaa niiden luonteenomaiset piirteet ja osoittaa niiden naurettavat puolet.»[1]

Kun koominen ja naurettava pääsevät sekoittumaan jossain taideteoksessa, se saa epätaiteellisia piirteitä. Valitettavasti on sellaisiakin komedioita, joiden tekijät uskovat, että mitä enemmän komediassa viljellään trikkejä, joilla ei ehkä ole mitään tekemistä sen juonen kanssa, sitä kiinnostavampi ja katsojan kannalta nautittavampi se on. Tietysti komedian on oltava naurettava, naurussa on sen voima, se on sen ase. Mutta jos nauru ei auta teoksen idean paljastamisessa, ei rikastuta siihen sisältyvää ajatusta eikä auta katsojaa tajuamaan sen päätarkoitusta, vaan vierottaa hänet siitä, merkitsee ulkoinen huvittavuus itse asiassa koomisen korvaamista pelkällä naurettavuudella.

Kuten missä tahansa estetiikan kategoriassa on koo-

---

[1] *В. Г. Белинский.* Полн. собр. соч. в 13-ти томах, т. II, стр. 136.

misessakin objektiivinen ja subjektiivinen puolensa. Ihminen, jolla ei ole huumorintajua, on henkisesti köyhä ja rajoittunut. Persoonallisuuden harmoninen kehitys edellyttää emotionaalista sivistystä — siis myös huumorintajun heräämistä ja kehittymistä. Mutta koomisen juuret ovat esineiden objektiivisessa luonteessa. Nauru taas paljastaa paitsi naurun kohteen myös nauravan ihmisen luonteen. Jo Goethe huomautti aikoinaan, että ihmisen luonne paljastuu kaikkein selvimmin siinä, mitä hän pitää naurettavana. Koomisen vastaanottamisessa, paljastamisessa ja takaisinheijastamisessa ilmenee esteettinen ihanne, joka on luonteeltaan yhteiskunnallinen ja sidoksissa ihmisen maailmankatsomukseen.

Lenin sanoi Gorkille, että huumori on kaunis ja terve ominaisuus. »Terveys» on ominaista kaikelle todella komedianomaiselle taiteessa ja sen synnyttämälle naurureaktiolle. Mutta koomisen lähteenä todellisessa taiteessa ei ole elämän vääristymien estetisoiminen, vaan taistelu niitä vastaan. Nauru voi olla pehmeää tai uhkaavaa, hylkäävää tai hyväksyvää, mutta kaikkein purevin ja pilkallisinkin nauru, jos siihen sisältyy tietty »määrä» komedianomaisuutta, auttaa paitsi aikansa eläneiden voimien tuomitsemisessa myös myönteisen vahvistamisessa.

Hämmästyttävän hyvin on löydetty koomisen määrä Chaplinin elokuvassa *Diktaattori*. Chaplin on itse sanonut: »Diktaattorit ovat naurettavia. Haluan ihmisten nauravan heille.»

Elokuvan komediatilanne, joka perustuu Tomanian diktaattorin Hynkelin, jonka koko maailma helposti tunnisti Hitleriksi, ja juutalaisparturin yhdennäköisyyteen, on tavattoman nokkela; katsoja ei lakkaa nauramasta. Chaplin käyttää runsain mitoin hyväkseen mehukkaita komediasävyjä ja tekee armotonta pilaa »suuresta» diktaattorista, hänen italialaisesta kilpailijastaan ja heidän ministereistään. Mutta traaginen tunne maailmaa uhkaavasta hirvittävästä vaarasta ei jätä katsojaa hetkeksikään. Chaplinin nerokkuus ilmenee erityisesti koomisen ja traagisen sekoittamisena: komedian katsoja ei pääse pakoon elämän traagista virtausta.

Elokuvan loppu on hyvin epätavallinen. Parturin ja diktaattorin hahmoista irrottautuen Chaplin — ei enää elokuvan sankarina, vaan taiteilijana ja kansalaisena — koh-

distaa tulisen vetoomuksensa ihmiskunnalle: »Sanon kaikille jotka voivat kuulla minua: 'Älkää vaipuko epätoivoon! Taistelkaa vapaudesta! Teillä ihmisillä on voimaa tehdä elämästä vapaata ja kaunista, tehdä tästä elämästä ihana... Taistelkaamme uuden valoisan maailman puolesta, joka suo ihmisille mahdollisuuden tehdä työtä, joka antaa nuorille tulevaisuuden ja vanhoille turvallisuuden...'» Ei petomainen diktaattori siansaksoineen eikä julmassa maailmassa tiensä kadottanut pieni mies Chaplinin aiemmista elokuvista kehota ihmisiä taistelemaan fasismia, sotaa ja epäinhimillisyyttä vastaan. Sen tekee itse Chaplin.

Loppukohtaus merkitsee putoamista taidelajista, mutta elämän lait ovat voimakkaampia ja ne määräävät elokuvan taiteellisen hahmon. Chaplin on sanonut, ettei hän voinut tehdä toisin: oli naurettu mahan täydeltä, mutta tuli aika jättää vitsit ja lausua ihmiskunnalle julki tarpeellisin sanoista.

Chaplinin taiteellisen ajattelun kulku tässä elokuvassa on sukua Gorkin käsitykselle komediataiteen tehtävistä. Gorki suositteli taiteilijoita kiinnittämään huomiota vihollisen naurettaviin puoliin, saattamaan hänet naurunalaiseksi. Gorkin mielestä taide jo sillä, että se paljastaa vihollisen koomisen olemuksen ja tekee hänet naurettavaksi, vahvistaa hänen väistämättömän historiallisen perikatonsa.

Vakava ja arvokas komedia eroaakin huvittavasta komediasta siinä, ettei se rakennu ilmiöiden ulkoisiin siteisiin ja yllättäviin tilanteisiin. Ulkoiset komediakeinot ja tilanteet ovat vain välikappaleita, jotka paljastavat ilmiöiden olemukseen pureutuvan naurun sisäisen merkityksen. Tällainen komedia käsittelee erilaisia inhimillisiä intohimoja, hyveitä ja paheita, etuja ja puutteita; se heijastaa erilaisia ihmissuhteita ja elämän eri puolia. Ja vaikka komedian tärkeimpänä tehtävänä onkin paljastaminen, ei tämä selitä tyhjentävästi sen tarkoitusta.

Saltykov-Štšedrinin mielestä satiirille — ja tämä koskee itse asiassa kaikkea komediataidetta — on ominaista paitsi kriittisyys myös tietty myönteisyys, myönteinen ideaali, jonka vuoksi se on kriittinen. Tämä merkitsee, että vanhan pilkkaaminen ja uuden vahvistaminen komediataiteessa ovat yhden jakamattoman kokonaisuuden kaksi eri puolta.

Tietyssä määrin tämä on ominaista jokaiselle komedialle. Jokaiseen hyvään komediaan sisältyy jotain myönteistä riippumatta siitä, onko siinä myönteisiä henkilöitä vai ei. Myönteinen sankari ja myönteinen henkilö eivät ole yhteneviä käsitteitä. Teoksen myönteinen sankari voi olla muukin kuin konkreettinen henkilö, myönteisyys voi paljastua teoksen koko aatteellis-kuvallisen kudoksen kautta tai jopa sisältyä katsojan kielteiseen reaktioon.

Komedian näkyvin erityispiirre on se että se useimmiten vahvistaa esteettistä ihannetta epäsuorasti, pilkkaamalla kaikkea sille vastakkaista eikä siis kuvaamalla välittömästi uusia elämän ilmiöitä ja niiden myönteistä sisältöä. Tämä on olennainen piirre kaikessa koomisessa.

Aktiivisuus, eräs taiteen vastaanottamisen erityispiirteistä, ilmenee erityisen voimallisesti juuri komediataiteessa.

Filosofian vihkoissaan Lenin siteeraa hyväksyvästi Feuerbachia: »...Älykäs kirjoitustapa on muun muassa sitä, että se edellyttää älyä myös lukijassa, että se ei lausu julki kaikkea, että se antaa lukijan sanoa itselleen ne suhteet, ehdot ja rajoitukset, joiden vallitessa jokin väittämä vain päteekin ja on ajateltavissa.»[1] Tässä on ilmaistu eräs taiteellisen luomistyön tärkeimmistä aspekteista. Näiden sanojen yleismetodologinen sisältö käy erityisen selvästi ilmi kun analysoidaan taiteen komediakeinojen luonnetta, sillä nämä keinot perustuvat luottamukseen lukijaa kohtaan: edellytetään, että lukija pystyy ajattelemaan, että hänellä on hyvä vastaanottokyky, huumorintajua ja taito täydentää mielikuvituksensa avulla teoksen luomaa kuvaa. Leninin mukaan vain vulgaari kirjailija luulee, ettei lukija kykene itsenäiseen ajatteluun. Ja kun komediantekijään ilmaantuu tällaisen vulgaarin kirjailijan piirteitä, hän lakkaa olemasta komediantekijä.

Belinskin mielestä on vaikeampaa saada ihmiset nauramaan kuin liikuttumaan. Ensi näkemältä tämä kuulostaa ristiriitaiselta. Mutta siihen sisältyy syvällisen totuuden jyvänen. Fysiologisen naurureaktion aikaansaaminen on varsin helppoa, mutta naurettavan paljastaminen on naurun kohteessa vaikeaa. Naurattamistaidolla on omat »salaisuutensa». Eräs niistä on se, että mitä enemmän

---

[1] *V. I. Lenin*. Teokset, 38. osa, s. 67—68.

taiteilija pyrkii tekemään luomuksensa tahallisen naurettavaksi, sitä vähemmän se johtaa komedianomaiseen reaktioon katsojan taholla. Kuuluisa neuvostoliittolainen näyttelijä Toporkov kertoi onnistuneensa Orgonin osan harjoittelemisessa Molièren *Tartuffessa* vasta silloin, kun hän lakkasi pyrkimästä naurettavuuteen. Koomisuus paljastui heti, kun Orgon alkoi ottaa vakavasti kaiken mitä hänen kodissaan tapahtui. Toporkov, jolla on suurenmoisesti kehittynyt huumorintaju, teki monivuotisen näyttelijänkokemuksensa pohjalta johtopäätöksen: naurettavia kohtia ei saa »painottaa» tai »patistaa». Naurettava tuntuu sitä naurettavammalta mitä vakavammin se tarjoillaan katsojalle.

Tämä on yksittäisesimerkki, mutta se sisältää lainalaisuuden: ei pidä naurattaa, vaan paljastaa ilmiöiden naurettavat puolet. Mitä vakavampi näyttelijä on komediahahmossa, sitä naurettavammaksi muodostuu hänen luomansa hahmo. »Naurettavuus paljastuu siitä vakavuudesta, jolla kukin komedian henkilöistä suhtautuu omiin asioihinsa», totesi Gogol *Häät*-näytelmästään.

Muistelkaamme niitä riemukkaita tilanteita, joihin Charlie Chaplin joutuu elokuvissaan *Nykyaika* ja *Kultakuume*. Millä keinoin hän saavuttaa komediaeffektin? Ennen muuta sillä, että elokuvan päähenkilö uskoo luomansa hahmon elämäntotuuteen. Chaplin suurena taiteilijana käyttää luonnollisesti hyväkseen mitä erilaisimpia keinoja ja hänen sävyasteikkonsa tuntuu ehtymättömältä. Mutta silloinkin kun Chaplinin luomat henkilöt ovat tavattoman liikuttavia tai tärkeitä tai koomisia, ei hän niitä esittäessään heittäydy tahallaan naurettavaksi. Hänen ehtymätön huumorinsa, rajattomat ironiavarantonsa ja mykistyttävä sarkasminsa ovat aina tulosta hänen luomansa hahmon logiikasta. Siksi hänen naurunsakin voi olla dramaattista, traagista, ylevää tai se voi ilmentää tavallista inhimillistä iloa — naurettavassa ei taida olla sellaista tahoa, jota Chaplin ei olisi esittänyt.

Parhaat komedianäyttelijät, jotka sävyttävät luomansa taidekuvat koomisin värein, saavat katsojan nauramaan ja itkemään, huvittumaan ja ajattelemaan. Eikä tämä johdu vain siitä, että he tunkeutuvat syvälle luomansa taidekuvan elämään, vaan myös siitä, että he liikkuvat vapaasti naurettavuuden valtakunnassa ja seuraavat sen luontoa ja lakeja.

Koomisen tahon löytäminen jokaisesta ilmiöstä ja koomisten keinojen valitseminen tämän tahon mukaisesti on myös teoreettisesti tärkeää. Häijy pilkanteko vaatii erillisten piirteiden liioittelua, esiintuomista ja suurentamista. Siksi komedioissa ja erityisesti satiireissa käytetään usein groteskeja keinoja: jyrkkää kärjistystä ja suurentamista. Groteski ei ole itsetarkoitus, mutta se on tärkeä keino satiirisen hahmon luomisessa.

Koomisen keinot ovat moninaisia, ja ehtymättömiä ovat koomisen ilmentämismahdollisuudet taiteessa. Kuitenkin huumori ja satiiri ovat erityisasemassa koomisten keinojen ja komediataiteen lajien joukossa.

Huumori on universaalein koomisen ilmentymä. Ilman huumoria ei ole satiiria, ei parodiaa, ei ironiaa, ei farssia, ei pilakuvaa eikä komediaa. Huumori ilmenee elämässä ja taiteessa muutenkin kuin johonkin muuhun koomisen ilmentymään liittyneenä. Huumori on universaali kategoria muuallakin kuin komediataiteessa. Huumorintaju on jokaisen taiteilijan erottamaton ominaisuus. Aivan samoin kuin luominen on mahdotonta ilman lahjoja ja taiteellista makua, on elämä taiteen palveluksessa mahdotonta ilman huumoria.

Huumori-termiä alettiin käyttää esteettisessä kirjallisuudessa suunnilleen 1700-luvulla. Kahden vuosisadan ajan on yritetty määritellä huumorin suhde muihin estetiikan kategorioihin ja verrata sitä paitsi koomiseen myös traagiseen, liikuttavaan jne.

Eri esteetikot ovat pitäneet humorististen teosten yhteisenä piirteenä koomisen (naurettavan, huvittavan, leikillisen, epäviisaan, järjettömän, irrationaalin, merkityksettömän jne.) yhdistymistä vakavaan (Schopenhauer), ylevään (Latzarus, Lipps), traagiseen (Solger, Jean Paul), liikuttavaan (Stern), suureen, merkittävään, rationaaliin jne. Humorististen teosten vastaanottaminen synnyttää vastaavasti ristiriitaisten tunteiden yhdistelmän: iva yhdistyy myötätuntoon, leikillisyys suruun, optimismi pessimismiin. Schiller luonnehti tätä tunteiden yhdistelmää erityiseksi tunteeksi, jossa yhdistyvät iva, kunnioitus ja suru.

Heinrich Laube nimitti tätä tunnetta »suudelmassa toisensa kohtaavaksi suruksi ja iloksi», kyynelet silmissä nauravaksi Andromakheksi tai Shakespearea lainaten »smiling in grief'iksi». Latzarus sanoi, että huumori toisella silmällä nauraa ja toisella itkee. Sama ajatus sisäl-

tyy Gogolin kuuluisaan määritelmään: »näkyvää naurua maailmalle näkymättömien kyynelten lävitse».

Vaikka huumorissa yhdistyvätkin ristiriitaisella tavalla myönteiset ja kielteiset tunteet, ne synnyttävät kuitenkin vastaanottajassa mielihyvän tunteen. Tällä tavoin vastaanotetaan huumori taiteessa ja elämässä, mutta taiteessa tähän mielihyvään sisältyy aina esteettinen aspekti.

Edellä kuvatut humorististen teosten tuntomerkit, jotka luovat objektiivisen perustan edellä kuvattujen tunteiden syntymiselle, edellyttävät humoristilta tiettyjä subjektiivisia ominaisuuksia, »hengen rikkautta», kuten Gogol asian ilmaisi. Humoristin täytyy janota tietoja elämästä. Tätä on ennen muuta kyky tajuta todellisuuden niiden ominaisuuksien ja puolien monimutkainen dialektisuus, joiden ristiriitainen yhdistäminen on ominaista humoristiselle taideteokselle.

Erikoista tässä kyvyssä on se, että se edellyttää tiettyä eettistä asennetta ja moraalisia ominaisuuksia niin tekijältä kuin hänen teoksensa vastaanottajaltakin. Tšernyševski on sanonut: »Alttiita huumorille ovat sellaiset ihmiset, jotka ymmärtävät kaiken ylevän, jalon ja eettisen suuruuden ja arvon, joita elähdyttää kiihkeä rakkaus sitä kaikkea kohtaan...» [1] Huumorintajua vailla oleva ihminen on Nicolai Hartmannin onnistuneen määritelmän mukaan »eettisesti vajaa ihminen».

Eräät tutkijat myöntävät huumorin yhteiskunnallisen luonteen, mutta aliarvioivat joskus sen yhteiskunnallisia funktioita. Neuvostoliittolainen tutkija Sretenski toteaa aivan oikein, että huumori eroaa satiirista, mutta erehtyy julistaessaan kategorisesti, että huumori »kaikissa sävyissään — pehmeästä hyväluonteisuudesta aina synkän surulliseen refleksiin asti — on depressiivistä ja tukahdutettua naurua, se heijastaa yhteiskunnallisia ristiriitoja joiden edessä yksilö on voimaton».[2] Monet huumorin lajit eivät mitenkään liity epätoivoon ja pääsemättömiin tilanteisiin, vaan ne päinvastoin ovat täynnä optimismia, jolla säännönmukaisesti on yhteiskunnallinen pohja. Tällainen huumori »lisää elinvoimaamme ja auttaa terveen järjen säilyttämisessä. Huumorin ansiosta me kestämme helpom-

---

[1] *Н. Г. Чернышевский.* Избранные статьи, Москва, 1951, стр. 104.
[2] *Н. Сретенский.* Юмор. БСЭ, I-е изд-е , т. 65, 1931, стр. 188.

min kohtalon iskuja. Se aktivoi suhteellisuudentajuamme...» — näin luonnehtii huumoria Charles Chaplin.

Huumorin asema elämässä on valtava. Totesimme jo, että ihmistä arvioidaan usein sen perusteella, mille hän nauraa ja miten nauraa. Tässä mielessä huumoria voidaan verrata röntgensäteisiin: ne läpivalaisevat ihmisen henkisen olemuksen. Tunnettu venäläinen historioitsija Kljutševski piti iloista, leikillistä ja hyväntahtoista älyä ihmisen kalleimpana lahjana. Nauru on ihmisen emotionaalisen kulttuurin hellävarainen kasvattaja. Huumorintajun puuttuminen on osoitus henkisestä rajoittuneisuudesta. Huumorintaju auttaa meitä ajattelemaan, miten hyveemme »jatkuvat» puutteissamme, mutta myös iloitsemaan siitä, ettei mikään inhimillinen ole meille vierasta.

Ironia on huumorin ohella tärkeä koomisen muoto. Huumorille on ominaista vitsiin kätketty vakavuus, kuten Schopenhauer totesi, mutta ironialle on ominaista vakavuuteen kätketty iva. Kun tämä iva on harmitonta, ovelaa tai surullista ja on tähdätty paitsi toista myös itseä vastaan, alkaa ironia lähestyä huumoria. Kun taas ironinen iva muuttuu luonteeltaan myrkylliseksi ja ilkeämieliseksi, siitä tulee sarkasmia, musertavaa arvostelua liioitellun ylistyksen muodossa. Kuten huumori on ironiakin koomisen alalaji ja eräs sen realisointiin käytettävistä tyylikeinoista.

Elämän koomiset puolet ovat hyvin erilaisia. Emme käytä puutteiden arvostelemiseen pelkästään huumoria ja ironiaa. Kun koomisesta tulee ase taistelussa aikansa eläneitä ilmiöitä ja vihollista vastaan, se saa satiirin muodon.

Käytämme ironia-käsitettä yleisesteettisessä mielessä merkitsemään tiettyä todellisuuden kuvaamiseen käytettävää taiteellista periaatetta, jota sovelletaan hyvin laajalti eri aloilla ja lajeissa. Satiiri on uhkaavaa, julmaa ja armotonta naurua, se muuttuu raivokkaaksi ruoskimiseksi. Tässä mielessä satiiria voidaan nimittää kritiikin korkeimmaksi ja iskuvoimaisimmaksi muodoksi. Satiirille enemmän kuin millekään muulle komediataiteen lajille on ominaista kärjistäminen, liioittelu, hyperbola ja groteski. Kriittisen arvion jyrkkyys ja tuhoava voima ilmenee juuri näissä tehokeinoissa. Satiiri ei siedä mitään, mikä ei vastaa edistyksellisimpiä yhteiskunnallisia, eettisiä ja esteettisiä ideaaleja. Satiiriset keinot ilmenevät paitsi henkilöiden luonnehdinnassa myös konfliktin kärkevyydessä ja teoksen

henkilöille ominaisessa kielenkäytössä. Mutta kuten kaikissa taidelajeissa — erityisesti luonne- ja tilannekomedioissa — satiiriset tehokeinot eivät ole itsessään tärkeitä, vaan vain sikäli kun ne paljastavat henkilöiden olemuksen ja luonteen.

Satiirille on ominaista se, että se on aina tähdätty nykyelämässä olevia ilmiöitä vastaan. Jos satiirikko alkaa ruoskia olemattomia ja merkitykseltään vähäpätöisiä ilmiöitä, hän on vaarassa saattaa oman teoksensa muiden satiirikkojen ivan kohteeksi. Siksi silloinkin kun satiirikko käsittelee kauan sitten kuvattuja ja aikansa eläneiltä tuntuvia ilmiöitä, hänen tulkintansa niistä on ajankohtainen, se johtaa ajatukset nykyelämän ilmiöihin.

Koomisen moninaiset ilmenemismuodot johtuvat elämän moninaisuudesta ja taiteilijan yhteiskunnallisesta ja aatteellis-esteettisestä asenteesta sekä hänen lahjakkuutensa luonteesta. Esimerkiksi Swiftin teoksia leimaa sarkasmi, pureva sekä armoton satiiri; Rabelaisin komiikka synnyttää mehevää, tervettä ja välistä karkeahkoa naurua; Beamurchaisin komiikka on säkenöivää ja tavattoman terävää huumoria; Voltairen komiikka on viisasta ja myrkyllistä ironiaa; Tšehovin teokset nostattavat kevyen surun ja murheellisten mietteiden täyttämän hymyn jne. Jokaisen taiteilijan tapa esittää elämän koomisia puolia on omalla tavallaan sävyttynyt.

Naurun yhteiskunnallinen olemus paljastuu ehkä parhaiten, kun verrataan toisiinsa samaan aikaan eläneiden ja samantyyppisiä ilmiöitä kuvanneiden taiteilijoiden teoksia. Pilapiirtäjät Gavarni ja Damier olivat aikakumppaneja. Gavarni naureskelee hyväntahtoisesti ja ajoittain ironisesti yhteiskunnan puutteille, kun taas Daumier ruoskii armottomasti mitätöntä ja kuoliaaksi säikähtänyttä pororporvaria, joka kulkee uhkaavien vallankumouksellisten tapahtumien ohi ja pelkää jopa jokaista viittaustakin niihin.

Belinski on sanonut, että »nauru on usein suurenmoinen välittäjä totuuden ja valheen erottamisessa.»[1] Lisätkäämme tähän, ettei kyse ole vain erottamisesta, vaan valheen kieltämisestä ja totuuden ja hyvyyden vahvistamisesta. Sisällöksekäs nauru ei koskaan ole vailla kannanottoa. Se ei todista, vaan taistelee.

---

[1] *В. Г. Белинский.* Полн. собр. соч. в 13-ти томах, т. X, стр. 232.

Satiiria ei tee välttämättömäksi vain satiiristen pilkkaa ansaitsevien kohteiden olemassaolo, vaan myös pahaa vastaan taistelevien yhteiskuntavoimien luonne. Satiiria syntyy niin objektiivisista kuin subjektiivisistakin syistä; sen kärkevyyteen vaikuttaa paitsi sen ruoskimien ilmiöiden sisäinen mädännäisyys myös niiden ihmisten moraalinen terveys, jotka haluavat tuhota kaiken aikansa eläneen. Mitä täydellisempää on ihanteiden toteutuminen sitä kärsimättömämmin ihmiset suhtautuvat kaikenlaisiin pahan ilmentymiin. Satiiria tarvitaan ei ainoastaan tänään, sitä tullaan tarvitsemaan tulevaisuudessakin. Sosialistinen yhteiskunta on nuori ja terve, se ei pelkää komediataiteen keinoin harjoitettavaa kritiikkiä, vaan pitää sitä elintärkeänä, sillä se on tulevaisuuden yhteiskunta.

Satiiri on vaikea komiikan laji. Esikuvat tunnistavat itsensä satiirisissa hahmoissa, he loukkaantuvat sekä ryhtyvät useimmiten vastarintaan. Molière sanoi Ranskan kuninkaalle, kun tämä oli kieltänyt *Tartuffen* esittämisen: »Juuri Tartuffet saavuttivat teidän armonne luottamuksen ja näytelmän esittämiskiellon.» Molièren ajoista on vierähtänyt vuosisatoja, mutta satiirien henkilöhahmot ovat pysyneet itselleen uskollisina.

Mutta satiiri on kaksiteräinen ase. Kuuluisa kreikkalainen lääkäri Paracelsus on sanonut: kaikki on myrkkyä ja kaikki on lääkettä. Vain annostelu määrää sen, onko jokin myrkkyä vai lääkettä. Satiirikin on aina sekä myrkkyä että lääkettä. Siksi sen käyttäminen vaatiikin aina suurta varovaisuutta, siis kykyä ja taitoa käsitellä sitä. Vain oikein suunnattu satiiri saavuttaa päämääränsä. Satiirinen komedia on aktiivinen ja hyökkäävä näyttämötaiteen laji. Kirjoittajalla tulee olla selkeä näkemys, päämäärän on oltava selvä ja isku on suunnattava oikein.

Komediantekijän, satiirikon ja pilapiirtäjän taide on aktiivista ja kunnioitettavaa. Komediallisen taiteen menestyksellinen kehittäminen on sosialistisen yhteiskunnan puhtauden ja voiman ehto, kun tämä yhteiskunta kulkee eteenpäin ja puhdistaa kannoiltaan kaiken, mikä haittaa sitä suuren päämäärän saavuttamisen tiellä. Komediataide auttaa vahvistamaan edistyksellisintä yhteiskunnallisesteettistä ihannetta.

SOSIALISTISEN TAITEEN LUOMISEN METODI

Sosialistinen realismi on nyky-yhteiskunnan elämän täydellisin esteettinen ilmaus. Sosialistinen realismi ei ole vain uusi ja korkeampi vaihe maailman taidekulttuurin historiassa, vaan se on myös uudentyyppistä taiteellista ajattelua. Tietenkään ei sosialistista realismia voida erottaa vanhasta realistisesta taiteesta, se on sen seuraaja. Maailman realistisessa taiteessa syntyneet parhaat traditiot jatkuvat ja kehittyvät edelleen sosialistisessa realismissa. Mutta näille traditioille uskollisenakin sosialistinen realismi merkitsee todella uutta luovaa taidetta, jonka on synnyttänyt kansanjoukkojen taistelu maailman sosialistisen uudistamisen puolesta. Tämä taide vastaa kansanjoukkojen esteettisiä tarpeita ja se ilmentää ja vahvistaa taiteen keinoin työväenluokan maailmanhistoriallista tehtävää. Sosialistinen realismi on merkinnyt valtavaa askelta ihmiskunnan taiteellisessa kehityksessä juuri siksi, että se luo uudelleen elämän vallankumouksellisen uudelleenjärjestämisen tielle lähteneen kansan tekoja, ylistää niiden suuruutta, kauneutta ja jaloutta sekä heijastaa uuden ihmisen luonteen, psyyken ja moraalin muovautumista.

Sosialistinen realismi vakiintui aluksi neuvostotaiteeseen, mutta nykyään se on saavuttamassa vankan jalansijan myös muiden sosialististen maiden taiteessa. Ja kapitalistisissa maissakin edistyksellisimmät taiteilijat liittävät tuotantonsa vallankumouksellisten kansanjoukkojen kohtaloihin ja lähestyvät sosialistista realismia ja siirtyvät sen asemiin. Mainittakoonpa vaikka suurten sanataiteilijoiden Romain Rollandin, Henri Barbussen, Martin Andersen Nexön, Bernard Shawin, Heinrich Mannin, Theodore Dreiserin yms. tuotanto. Jokainen heistä on omia teitään kulkien päätynyt kuvaamaan myrskyisän vuosisatamme tapahtumia edistyksellisistä ja todella vallankumouksellisista

asemista käsin. On muistettava, ettei sosialistinen realismi voi kapitalistisessa yhteiskunnassa saavuttaa hallitsevaa asemaa taiteessa, mutta on aivan lainmukaista, että sitä syntyy ja sitä kehitetään sielläkin. Sosialistista realismia edustava taide on saanut kansainvälisen luonteen.

Humanistista taidetta aikamme kapitalistisessa yhteiskunnassa ei edusta pelkästään sosialistinen realismi. Kriittisen realismin erilaiset ilmentymät eivät suinkaan ole pelkästään 1800-luvun ilmiö. Meidänkin aikanamme kriittisen realismin esiintyminen ei-sosialistisissa maissa on aivan lainmukainen ja edistyksellinen ilmiö, se esittää myönteistä osaa aikansa eläneiden yhteiskuntaelämän muotojen ja niiden henkisen ja eettisen tyhjyyden paljastamisessa.

Kriittinen realismi ei kohoa sosialistisen realismin tasolle, mutta se ei ole sen vastakohta nykyisessä ideologioiden taistelussa. Euroopan kirjailijayhteisön (Community of Writers) symposiumissa Leningradissa vuonna 1963 todettiin aivan oikein, että humanistikirjailija ei ehkä ole kommunisti, mutta hän ei voi olla antikommunisti. Lisättäköön tähän, ettei hän voi olla antikommunisti siksi, että johdonmukaisesti noudatettuna humanismi ei meidän aikanamme voi olla johtamatta kommunismiin. Vastaavasti voitaneen sanoa, ettei 1900-luvun kriittinen realismi sulaudu luonteeltaan sosialistiseen realismiin, mutta se ei voi olla sen vastakohta; realismi, jos se on johdonmukaista ja pitää kiinni elämän totuudenmukaisesta kuvaamisesta, ja sen looginen kehitys lähentävät väistämättä taidetta sosialistiseen taideideologiaan.

Sosialistista realismia edustava taide syntyy syvästi lainmukaisena askelmana taiteen kehityksessä; se syntyy proletariaatin vapautusliikkeen pohjalta, mutta samalla se vastaa laajojen kansanjoukkojen perusetuja ja on luonteeltaan todella yleisinhimillistä. Sille kuuluu tulevaisuus.

Sosialistisella realismilla on kaksi puolta — subjektiivinen ja objektiivinen. Se ei ole vain sosialistisen taiteen luomisen metodi. Se on myös sosialistisen yhteiskunnan taidekulttuuria. Sosialistinen realismi on monitahoinen käsite, johon sisältyvät sosialististen maiden taiteen olemus ja tärkeimmät luomisen ongelmat.

1. LUOMISEN METODI. REALISMI

Luomisen metodi on eräs taiteen erityiskategorioista. Taiteella on oma objektinsa, jota se heijastaa, mutta myös oma erityinen tapansa luoda uudelleen todellisuuden ilmiöitä. Mutta luomisen metodi eli taiteen metodi ei ilmene vain siinä, että se, toisin kuin tieteen kautta tapahtuvassa tiedostamisessa, johtaa taiteilijan heijastamaan todellisuutta sen esteettisessä ominaislaadussa taidekuvien kautta. Ei kuvaannollisuus ole taiteellisen luovuuden metodi, se on todellisuuden taiteessa heijastumisen erityismuoto. Tämä muoto on universaali: se on ominaista kaikkien aikojen ja kansojen taiteelle ja eri taidesuunnille. Puolalainen tiedemies Jan Parandowski sanoi sanataiteista, että siinä voi muuttua kaikki muu, mutta ei koskaan kuvallinen ilmaisumuoto. »Kuva on kaikkein olennaisin elementti runoudessa, ehkä ainoa jota mikään ei uhkaa — ei aika eivätkä uudet muotisuunnat. Virtaukset ja suunnat, teemat ja juonet, motiivit ja mielialat muuttuvat, samoin muuttuvat sanojen valinnan ja versifikaation määräävät ehdot, mutta kuva jää, ehkä välittömässä muodossaan, ehkä metaforassa, vertauksessa. Kuva on runouden veri.» Eikä ainoastaan runouden, vaan kaiken taiteen.

Taiteen metodi on konkreettinen historiallinen kategoria. Eri aikakausina ja jopa yhden aikakauden aikana on eri suuntauksissa saatettu käyttää erilaista luomisen metodia. Tietenkin taiteen kehityksen yleiset lainalaisuudet heijastuvat missä tahansa luomisen metodissa, mutta jonkin metodin merkitsevyys on siinä, että sillä on erityinen ja muista metodeista poikkeava tapa paljastaa luomisen peruskysymyksiä. Luomisen metodi ratkaisee, mitä taiteellisen kuvaamisen objekteista on pidettävä ensisijaisena, se määrää esitettävien elämän ilmiöiden valinnan, taiteellisten yleistysten luonteen, taiteelliset ilmaisukeinot, taiteen tehtävät ja luomistyön päämäärän, jonka Stanislavski määritteli käsitteellä »tärkeimmistä tehtävistä tärkein». *Taiteen metodi merkitsee niiden luomisen periaatteiden summaa, joita taiteilija pitää lähtökohtanaan valinta- ja yleistysprosessissa sekä ilmentäessään elämän faktoja taiteen kuvina ja hahmoina. Mutta se ei ole vain »periaatteiden summa», joka esitetään abstraktis-loogisina määritelminä ja puhtaasti käsitteellisinä luonnehdintoina. Taiteen*

metodi, jolla on metodologinen merkitys kaikelle luovalle toiminnalle, on sellainen esineellinen esteettinen realiteetti, jolla on taiteen piiriin otettujen faktojen kannalta paitsi normatiivista myös konkreettisesti tunnistettavaa yleistä arvoa. On kuitenkin ymmärrettävää, että tarvitaan yleisteoreettista ja käsitteellistä määrittelyä: juuri sen ansiosta on mahdollista erottaa analyyttisessä muodossa toisistaan erilaiset taiteelliset virtaukset ja niille ominainen, tietyntyyppisenä taiteellisena ajatteluna ilmenevä metodi. Näin on taiteen historiassa voitu tehdä ero esimerkiksi klassisismin, romantiikan ja realismin välillä. *Taiteen metodi merkitsee määrätyntyyppistä orientoitumista taiteen objektiin, siihen taiteen heijastamaan todellisuuteen, jonka taiteellinen analogia se on* — tämä on sen laadullinen luonnehdinta, jonka avulla taiteen metodi on suhteellisen helposti erotettavissa taiteen tyyli -käsitteestä. *Tyyli taas on sisällökkään muodon — siis taiteellisen ilmaisun — organisoimisessa noudatettava järjestelmä tai periaate.* Metodia ei ole olemassa tyylin ja yksilöllisen kuvaamistavan ulkopuolella, mutta niin ei yksilöllistä kuvaamistapaa tai tyyliäkään ole olemassa metodin ulkopuolella. Aivan ilmeistä onkin, että metodi suhtautuu tyyliin ja tyyli yksilölliseen kuvaamistapaan kuten yleinen erikoiseen ja erikoinen yksittäiseen. Metodi on laajempi käsite kuin tyyli — taiteilijan yksilöllisestä kuvaamistavasta ja hänelle ominaisesta »käsialasta» puhumattakaan.

Taiteen metodin kategorian kehittely on marxilaisessa estetiikassa ja taiteen tutkimuksessa erittäin ajankohtainen tehtävä. Tämän alan tutkimuksia ilmestyy jatkuvasti ja niissä etsitään uusia tapoja eri ongelmien valaisemiseksi. Tässä yhteydessä lienee hyödyllistä analysoida neuvostoliittolaisen tutkijan B. Reizovin näkemystä: hän vastustaa taideteosten jakamista ryhmiin sen mukaan, mitä taidesuuntaa tai luomisen metodia ne edustavat, koska hänen mielestään käsitteet metodi ja suunta ovat tyhjiä abstraktioita, joilta puuttuu todellinen konkreettis-historiallinen sisältö. Hänen mielestään vain taideteos on todella olemassa. B. Reizov kirjoittaa: »Balzac on realisti kuvatessaan Gobseckia, vallankumouksellinen romantikko kuvatessaan tasavaltalaista vallankumouksellista ja taantumuksellinen romantikko ylistäessään esimerkiksi 'maalaislääkäriä', 'kyläpappia' (samannimisissä teoksissaan) tai legitimisti d'Arthezia: ovathan he aikansa eläneitä ilmiöitä!

Näin ollen yhden ihmisen tuotannossa ja jopa yhden romaanin sisällä voidaan käyttää niin realismin metodia kuin taantumuksellisen romantiikan ja vallankumouksellisen romantiikankin metodia. Mitä tämä merkitsee? Se merkitsee sitä, että psykologiset (ilmeisesti tässä on kyse painovirheestä, pitäisi olla 'typologiset' — *tekijä.*) määritelmät todellisista historiallisista kirjallisista suunnista johtavat luonnollisesti ja väistämättä absurdiuteen, koska ne eivät vastaa todellisuutta.»[1] Tietenkään ei metodia ja suuntaa ole olemassa teoksen ulkopuolella aivan samoin kuin ei ole olemassa hedelmää »yleensä». Mutta elävää luontoa tutkiva tiede ei tunnetusti ala omenan olemassaolon, vaan biologisen lajin toteamisesta. Aivan samoin taidetta tutkiva tiede edellyttää taiteellisen prosessin ilmiöiden typologista tarkastelemista, ja tässä ilmenee todella tieteellinen suhtautumistapa. Tietenkin yhtä ja samaa suuntaa edustavien taiteilijoiden välillä on olennaisia eroja ja sitä paitsi yhden ja saman taiteilijan — kuten B. Reizov aivan oikein toteaa — tuotannossakin on eri teoksissa havaittavissa tietynlaista vetoa erilaisiin luomisen periaatteisiin, ja tätä kaikkea on tutkittava erikseen. Mutta tämä ei suinkaan oikeuta antitypologista suhtautumista taiteen tutkimiseen. Yksilöllisestä on päinvastoin erotettava yleinen. Pitäytyminen pelkästään teoksen todellisuuden tunnustamisessa ja sen yksilöllisen laadun tutkimisessa ilman että tutkitaan sen typologisia piirteitä ja johonkin suuntaan ja metodiin kuulumista johtaa luopumiseen yleisen ja erillisen dialektiikasta sekä esteettiseen nominalismiin. Ja vaikka Balzac ja Stendhal, Gogol ja Tolstoi, Repin ja Kramskoi, Tšaikovski ja Musorgski ovatkin aivan erityyppisiä taiteilijoita, on realistinen metodi kuitenkin heidän luomistyönsä perusta.

Laajassa tieto-opillisessa mielessä realistisen metodin perustana on vaatimus kuvauksen totuudenmukaisuudesta: taiteen on vastattava elämää. Mutta tällainen määritelmä on liian yleinen ja sitä on täsmennettävä, jotta voitaisiin selvittää konkreettisesti realistisen metodin olemus. Nythän on niin, että totuutta ovat vaatineet realistisen metodin ohella myös muut luomisen metodit ja suunnat, esimerkiksi klassisismi ja romantiikka, ja myöhem-

---

[2] См. *Б. Реизов*. О литературных направлениях, «Вопросы литературы», 1957, I, стр. 94.

min naturalismi. Mutta eri suuntiin lukeutuvat taiteilijat ovat ymmärtäneet eri tavoin käsitteen »taiteen totuus», välistä jopa jyrkän vastakkaisesti.

Totuuden realistinen paljastaminen on vastakkainen abstraktille kaavamaisuudelle, subjektivismille ja formalismin eri ilmentymille, mutta myös elämän faktojen naturalistiselle kirjaamiselle. Tämä on ymmärrettävää: naturalismi ei ole huononnettua realismia, vaan formalismin nurja puoli.

Tosin realistisen taiteen totuudenmukaisuus ei edellytä täsmällistä ulkoista kuvaamista, vaan sitä, että kuva vastaa kuvatun ilmiön sisäistä olemusta. Realistinen totuuden ymmärtäminen ei perustu alastomaan objektiin tai subjektiiviseen mielivaltaan, vaan taiteilijan aatteellis-esteettisesti mieltämän reaalisen todellisuuden olennaisiin ilmenemismuotoihin, ja taiteilijan maailmankatsomuksen ovat synnyttäneet kansan elämän konkreettis-historialliset olosuhteet.[1] Realistisen taiteen totuus on määritelty Engelsin kuuluisassa lausunnossa: »Realismi edellyttää mielestäni paitsi yksityiskohtien todellisuutta myös tyypillisten luonteiden kuvaamista tyypillisissä oloissa.»[2] Realistinen metodi pystyy tunkeutumaan kaikkein syvimmälle todellisuuden olennaisiin puoliin; se edellyttää täyteläistä elämän ilmiöiden kuvaamista ja totuudenmukaista »tyypillisten luonteiden kuvaamista tyypillisissä olosuhteissa», konkreettista kuvausta. Realistinen taide on elämän analogiaa taiteessa. Juuri sen vuoksi että realistinen metodi vaatii taiteilijaa suuntautumaan todellisuuteen, se auttaa häntä kuvaamaan elämää totuudenmukaisesti, joskus jopa vastoin hänen subjektiivisia sympatioitaan ja antipatioitaan. Realistisen metodin voima taiteen historiassa on usein ilmennyt siinä, että se on auttanut taiteilijoita huomattavassa määrin voittamaan luokkarajoittuneisuutensa ja luomaan syvällisiä, tarkkoja ja totuudenmukaisia kuvia elämästä vastoin heidän luokkaennakkoluulojaan. Juuri tätä Engels tarkoitti puhuessaan realismin suuresta voitosta Balzacin tuotannossa; tämä oli täysin vastoin poliittisia ennakkoluulojaan pakotettu näkemään hänelle niin rakkaiden aristokraattien tuhon ja

---

[1] Vrt. kohta »Taiteen totuus» luvussa »Taidekuva».
[2] *Marx—Engels.* Kirjallisuudesta ja taiteesta, s. 72—73.

jopa kuvaamaan heidät ihmisinä, jotka eivät olleet ansainneet sen kummempaa kohtaloa.

On tehtävä ero realismin ja realismin välillä: toisaalta sillä tarkoitetaan tietylle konkreettis-historialliselle taidesuunnalle ominaista luomisen metodia ja toisaalta taas kaikelle todelliselle taiteelle ominaista elämän totuudenmukaista kuvaamista. Jälkimmäisessä merkityksessään realismi kuuluu taiteellisen luomistyön luonteeseen.

Realismin ongelma on eräs estetiikan ja taideteorian olennaisimmista ongelmista. Tällä hetkellä se on kiihkeän ideologisen taistelun kohteena: realismista on tullut taistelukenttä. Taantumuksellisessa esteettisessä tutkimuksessa hyökätään erittäin ankarasti sitä vastaan. Tämän suunnan monenmoiset edustajat kieltävät realismin taiteessa, he julistavat taiteen riippumattomuutta todellisuudesta ja taiteellisen luomistyön »rajatonta vapautta», mikä itse asiassa merkitsee sitä, että taiteilijalla on oikeus luopua elämän totuudenmukaisesta kuvaamisesta. Antirealismin julistamiseen liittyy porvarillisen taiteen taantumuksellisten suuntien erkaneminen kansan elämästä ja sen elintärkeistä ongelmista, siirtyminen psykopatologian alalle, humanismin polkeminen, ihmisen halventaminen ja luopuminen taiteilijan korkeasta kutsumuksesta. »Ihminen on epätäydellinen olento, joka ryömii nelinkontin epävakaassa maailmassa. Häntä ei pidä kuvata hänen suuruutensa hetkellä, vaan depression ja epätoivon hetkinä, silloin kun hänen epäilyksensä saattavat hänen sielunsa arvon uhanalaiseksi», kirjoittaa ranskalainen elokuvakriitikko Henri Agel. Mutta porvarillisen taiteen antirealismi saa usein »lieviäkin» muotoja: taiteilija kuvaa elämää, muttei hän pidä tehtävänään ilmiöiden todenmukaista uudelleenluomista, vaan oman subjektiivisen näkemyksensä julkituomista. Englantilainen taiteentutkija Bowra väittää, ettei taiteen tule »analysoida ja selittää», vaan kuvata maailma sellaisena, millaisena taiteilija sen näkee, täysin riippumatta siitä, vastaako tämä näkemys objektiivista elämän totuutta. Tällaisia reseptejä seuraava taide voi ulkonaisesti vaikuttaa realistiselta, mutta se on vain realismin imitointia. Se on aatteetonta ja siksi antirealistista.

Knaursin laajalti tunnetussa nykytaiteen sanakirjassa »realismi» tajutaan kahdella tavalla: ensinnäkin ulkoisen maailman kuvaamisena ja toiseksi tietynlaisena henkisen

elämän konseptiona; ensin mainittu tulkinta on tyypillistä impressionismille ja jälkimmäinen kubismille. Vastaavasti on Knaursin mukaan olemassa kahdentyyppistä realismia: suoranaista todellisuuden välittämistä ja ennen muuta metaforisiin ja abstrakteihin ilmaisukeinoihin perustuvaa maailman uudelleenluomista. Jälkimmäinen käsitys on tyypillistä nykytaiteelle, ja realismi-artikkelin kirjoittaja ilmaisee hämmästyksensä sen johdosta, että sitä kutsutaan joskus epärealistiseksi. Knaursin sanakirjassa ei realismia siis käsitetä luomisen metodiksi, vaan tietynlaiseksi kuvauskeinojen järjestelmäksi.

Realismia eivät tietenkään sido minkäänlaiset taiteen kieltä koskevat rajoitukset, metaforisia keinoja taas on realismissa käytetty erittäin laajalti ennen ja käytetään nykyäänkin. Kuitenkaan ei voi olla huomaamatta, että sekä välinpitämättömyyden julistaminen ilmaisukeinoja kohtaan että nykyrealismin olemuksen tulkitseminen vain tietynlaiseksi kuvaus- ja ilmaisukeinojen järjestelmäksi johtaa joko realismin korvaamiseen näennäisrealismilla tai realismin sulautumiseen sen luonnetta vastaamattomiin taiteen ilmiöihin.

Marxilais-leniniläisen estetiikan tärkeimpänä tehtävänä on realismin perustelu ja leppymätön taistelu antirealistisia taideilmiöitä sekä antirealismin teoreettisia perusteluyrityksiä vastaan.

Nykyistä antirealismia vastaan käytävä taistelu esitetään joissakin esteettisissä tutkimuksissa ja taideteorioissa erheellisesti ilmaukseksi yleisestä lainalaisuudesta — realismin ja antirealismin välisestä taistelusta, jota on muka käyty taiteessa kautta aikojen. Tällaiseen näkemykseen ei voi yhtyä siksi, että se on ristiriidassa historiallistaiteellisen prosessin todellisen sisällön kanssa. Käsitys, jonka mukaan taiteen historiaa voidaan tarkastella kahden suunnan tai kahden metodin — realismin ja antirealismin — välisen taistelun historiana, ei millään tavoin edistä taiteen kehityksen lainalaisuuksien totuudellista julkituomista. Yhdelle vaiheelle taiteen historiassa — siis nykytaiteelle — ominaisia piirteitä ei tule ulottaa käsittämään kaikkea taidetta kokonaisuudessaan ja taiteen koko historiaa.

Tällaiset virheelliset käsitykset johtuvat siitä, että on ymmärretty väärin filosofian historiassa materialismin ja idealismin välillä käydyn taistelun sisältö. Voidaanko tai-

teen historiaa sitten tarkastella filosofian historian analogian mukaan? Voidaanko käsitteet materialismi — idealismi ja realismi — antirealismi nähdä analogisina? Tällainen analogia ei sovi yhteen taiteen erityisluonteen kanssa.

Toistamme vielä, että laajassa merkityksessä realismiksi kutsutaan elämän todenmukaista heijastamista. Mutta mikä tahansa taide luo uudelleen todellisuutta jossain määrin totuudenmukaisesti, suppeammin tai laajemmin, tunkeutumalla enemmän tai vähemmän syvällisesti elämän ilmiöihin. Tältä kannalta katsottuna realismi on taiteen yleinen ominaisuus.

Antirealistiset ilmiöt nivoutuvat välistä tärkeisiin luomistyön puoliin. Vastaamme kielteisesti kysymykseen, kuuluvatko antirealistiset suunnat taiteen piiriin. Mutta meidän on tehtävä ero antirealististen suuntien ja näitä suuntia edustavien taiteilijoiden konkreettisen luovan työn välillä. Taiteilijan luova luonne nousee välistä vaistonvaraisesti kapinaan antirealistisia tendenssejä vastaan, ja useiden modernistien tuotanto paljastaa tavattoman monimutkaisen ja ristiriitaisen prosessin.

Tässä voi käydä kolmella tavalla: antirealismi voi vaikuttaa tuhoisesti taiteilijan työn tuloksiin — lahjakkuus pettää hänet ja hän lakkaa luomasta taidetta. Tai sitten taiteilija lahjakkuutensa voimalla lyö murskaksi antirealistiset käsityksensä ja siirtyy realismin tielle. Kolmas mahdollisuus — ja kaikkein tavanomaisin — on se, että taiteilijan tuotanto on ristiriitaista ja siinä on monta puolta: todellinen taide yhdistyy kummallisella tavalla epätaiteellisiin ilmiöihin.

1900-luvulla realismin kohtaloita on määrännyt ja määrää edelleen taistelu yhteisnimellä modernismiksi kutsuttuja antirealistisia taidesuuntia vastaan. Vaikka tämä termi onkin hajanainen, sitä käytetään oikeudella merkitsemään niitä kapitalistisen yhteiskunnan taidekulttuurin ilmiöitä, joissa heijastuu porvarillisen tietoisuuden kriisi ja sille ominainen antihumanismi.

Modernismin ja sen estetiikan kritisoiminen marxilaisen analyysin pohjalta on hyvin ajankohtaista. Kaikenlaiset pyrkimykset tasoittaa realismin ja modernismin välisiä ristiriitoja ja lähentää näitä käsitteitä tai »rikastuttaa» realismia modernismin taiteellisilla löydöillä edustavat »konvergenssiteoriaa» estetiikan alalla. Ja estetiikan alal-

la tämä teoria on yhtä taantumuksellinen ja vaarallinen kuin millä tahansa muullakin ideologisen elämän alueella.

Ilmiönä modernismi liittyy taiteen tuhoon imperialistisen yhteiskunnan oloissa. Meidän päiviemme modernismi eroaa luonnollisesti suuresti vuosisadan alun tai 20-luvun tai vieläkin myöhemmän ajan modernismista. Nämä erot ilmenevät siinä, että jotkut taiteelliset järjestelmät korvataan toisilla. Kuten jo aiemmin toisessa yhteydessä todettiin, kuivui abstraktionismi — siis esineetön taide, joka vielä jokin aika sitten oli johtoasemassa modernissa taiteessa — varsin pian kokoon, se oli pakotettu väistymään. 60-luvulla alkoi »esineellisyyden» mielivalta, jota edustivat pop- ja op-taide. Jopa surrealismin, modernismiksi luettavan virtauksen, johtaja Salvador Dali luonnehti niitä »roskan voittokuluksi». Mutta käytännössä vanhan nonfiguratiivisen taiteen ja esineellisen pop-taiteen tai kinetismin välillä ei ole periaatteellista eroa. Tietyssä mielessä niin pop-taide, op-taide kuin kinetismikin ovat vain abstraktionismin nurja puoli. Modernismin ydin ei ole sille ominaisissa ilmaisukeinoissa, jotka poikkeavat realistisen taiteen kielestä, vaan sen yhteiskunnallisessa ja aatteellis-esteettisessä suuntautumisessa.

Modernismi on aina ollut individualistista ja kansanvastaista taidetta, mikä ilmenee vaikka siinä, että se on periaatteessa kieltäytynyt luomasta tavallista katsojaa varten. Se on suunnattu periaatteessa »eliitille» — valittujen arvostajien suppealle piirille. Nykyään modernismin kansanvastaisuus on saavuttanut äärirajansa ja niinpä se aiempaa suuremmalla voimalla ilmentää irrationalismia ja humanismista luopumista, julistaa absurdiutta ja pakenee edistyksellisiä aatteita. »Elämästämme on tullut tieteellinen mielikuvitusromaani. Kaikki vallankumoukselliset aatteet ja tavanomaiset ihmisten tajunnan vaikuttamisen keinot ovat vanhentuneet» — tämä Allen Ginsbergin, amerikkalaisen runoilijan ja entisen beatnikien johtajan lausunto ilmaisee modernismin credon. Modernismin ideologia vaikuttaa tuhoisasti taiteilijaan, koska se saa hänet vakuuttuneeksi, englantilaisen taidetutkijan John Bergerin sanoja lainataksemme, että »Kulttuuri, Tiede ja Järki — kaikki arvot, jotka kirjoitamme suurella kirjaimella,— on tapettu... ja niiden tilalle on asetettu kaupallisen

Unelmatehtaan ennakkoluulot ja idolit...»[1] Tällaisten unien syöttäminen yleisölle tai, amerikkalaista kriitikkoa Richard Kostelanetzia lainataksemme, »korvia huumaavan, sokaisevan ja typerryttävän elämyksen» aiheuttaminen, uskon ihmiseen ja hänen järkeensä tappaminen on modernismin sosiaalinen tai pikemminkin antisosiaalinen funktio.

Mutta eräiden joitakin modernismin suuntia lähentyneiden suurten taiteilijoiden tuotanto ei läheskään aina sopeudu mainittujen suuntauksien puitteisiin. Paul Eluardin, Bertolt Brechtin, Johannes Becherin, Fernand Légerin, Pablo Picasson sekä useiden muiden aikoinaan modernismin pariin hakeutuneiden ja sittemmin edistyksellisen taiteen piiriin astuneiden taiteilijoiden aatteellis-taiteellinen evoluutio ja tuotanto tarjoaa tässä mielessä hyvin havainnollisen opetuksen.

Modernistisen taiteen arvosteleminen liittyy realismin luonteen ja yhteiskunnallisen merkittävyyden perustelemiseen. Todellinen taide on aina realistista, mutta realismi ei ole yksiselitteinen käsite. Kuten jo totesimme, ei realismi ole vain ehdottomasti kaikelle todelliselle taiteelle ominaista todellisuuden totuudenmukaista uudelleenluomista. Nimitämme realismiksi myös tiettyä konkreettis-historiallista suuntaa ja sille ominaista luomisen metodia. Tässä merkityksessä realismia ei tietenkään aina ole ollut olemassa, vaan sen synty ajoittuu tiettyyn vaiheeseen taiteen kehityksessä. Realismi-käsitettä voidaan ja tuleekin käyttää gnoseologisessa mielessä (realismi on elämän totuutta taiteessa). Mutta jos rajoitutaan tähän, konkreettis-historiallisten taideilmiöiden esteettinen erikoislaatu häviää.

Kaikkia taiteen ilmiöitä ei voi johtaa tiettyä konkreettis-historiallista suuntaa merkitsevän realismi-käsitteen alle. Taiteen historiasta löytyy suurenmoisia ilmiöitä, jotka eivät ole antirealistisia, mutta joiden ei myöskään voi katsoa edustavan realistista taidesuuntaa. Siksi taiteen historia ei olekaan realismin historiaa, eikä taidekulttuurin kehitystä tule tarkastella vain realismin eri vaiheiden historiana. Jos esimerkiksi klassisismi tai romantiikka julistetaan realismin vaiheiksi, näiden suuntien olemus ja taiteellinen omalaatuisuus jäävät vaille selitystä.

---

[1] *John Berger*. The Art of Assassination. New Statesman, n:o 1401, 18. 1. 1958, s. 70.

Voimme yhtyä niihin tutkijoihin, joiden mielestä realistiset tendenssit ovat aina olleet ominaisia taiteelle. Mutta realismi luomisen metodina, joka on laajentanut tavattomasti taiteellisen maailmannäkemisen puitteita, eroaa olennaisesti sitä edeltäneistä taidesuunnista. Realismille on ominaista muun muassa taiteen vapautuminen mytologisista ajattelun muodoista, taiteen pariin luettavien elämän ilmiöiden piirin tavaton laajentuminen, todellisuuden sosiaalinen analysoiminen, tietty taiteelliskuvallisten keinojen järjestelmä jne.

Realismin luomisen periaatteita ei saa supistaa tiettyyn tyyliin, mutta yhtä väärin olisi nähdä realistinen metodi taiteilijan tyylin tai yksilöllisen kuvaamistavan vastakohtana. Realismi köyhtyy ja sen mahdollisuudet erilaisten ilmaisukeinojen käyttöön pienenevät, jos realismi käsitetään vain tietyksi tyyliksi, yksityiskohtien uskottavuudeksi tai jos realismilla tarkoitetaan ainoastaan todellisuuden uudelleen luomista »itsensä elämän muodoissa». Realismille on tyypillistä niin kuvattujen ilmiöiden todenmukaisuus kuin luopuminen uskollisuudesta todellisuuden ulkoisille muodoille, sille ovat tyypillisiä fiktiivisyyden erilaiset keinot. Realismin ydin ei ole taiteellisissa keinoissa, vaan sen päämääränä on tunkeutuminen elämän syvyyksiin. Taideteos voi tuntua hyvinkin todenmukaiselta ja silti olla sisäisesti valheellinen ja todellisuutta vääristelevä. Toisaalta taas todellisuuden objektiivisesti oikeata heijastamista voi seurata luopuminen ulkoisesta todenmukaisuudesta ja yksityiskohtien uskollisesta kuvaamisesta. Taiteilijan käyttämät muodot ja kuvalliset keinot eivät kuitenkaan ole yhdentekeviä realistisen metodin kannalta. Realismi edellyttää, että käytetään sellaisia taiteellis-kuvallisia keinoja, jotka vastaavat kaikkein täydellisimmin realismin luonnetta ja sen vaatimuksia luomisen metodina.

Realismin ja jokaisen muun luomisen metodin perustavaa laatua oleva ero ilmenee kuvaamisen kohteeksi otettujen elämän ilmiöiden valinnassa, niiden taiteellisen ilmentämisen luonteessa, taidekuvan loogisessa kehityksessä, teoksen tapahtumien liikkeen lainalaisuuksissa ja konfliktin ratkaisutavassa. Johdonmukaisesti seurattuna realismi syvällisen elämään tunkeutumisen ja laajan aihepiirinsä ansiosta antaa taiteilijalle enemmän kuin mikään muu luomisen metodi mahdollisuuksia olla objektiivinen,

vapautua illuusioista, harhoista ja ennakkoluuloista. Dostojevskin kohtalo tarjoaa tästä oivallisen esimerkin. Armoton realismi, syvällinen psykologisuus ja uskollisuus realistiselle metodille saavuttivat suuren voiton Dostojevskin tuotannossa, niin että hän loppujen lopuksi pystyi parhaimmissa teoksissaan irrottautumaan hänen maailmankatsomukselleen luonteenomaisista taantumuksellisista aatteista. Mutta suuret realistiset taiteilijatkaan eivät aina pysty tuotannossaan pääsemään valheellisten aatteiden ulkopuolelle, jos he ovat valheellisen maailmankatsomuksensa vallassa. Realistinen metodi törmää valheelliseen maailmankatsomukseen eikä aina pysty voittamaan sitä. Neuvostovallan alkuvuosina Venäjällä vierailivat kirjailijat John Reed ja Herbert Wells. He saattoivat nähdä vallankumouksellisen Venäjän koko suuruuden. Reed näki *Kymmenen päivää jotka järisyttivät maailmaa*, uuden historiallisen aikakauden alun, loistavan tulevaisuuden aamunkoiton. Wells — mielikuvituskirjailija, joka oli pystynyt keksimään maailmojen taistelun, aikakoneen ja matkat toisille planeetoille — ei kuitenkaan pystynyt kuvittelemaan tulevia suuria vallankumouksellisia uudistuksia, hän näki vain *Venäjän varjoissa.* Wells ei pystynyt tavoittamaan Reedin paatosta. Valheellinen maailmankatsomus muodosti tässä tapauksessa voittamattoman esteen todellisuuden realistiselle heijastumiselle.

Sosialistinen realismi liittyy elimellisesti marxilais-leniniläiseen maailmankatsomukseen. Sosialistinen maailmankatsomus auttaa taiteilijaa ymmärtämään historiallisten tapahtumien sisäisen merkityksen ja tuntemaan yhteiskunnan kehityksen tulevaisuudennäkymät. Hänen aatteellisen näkemyksensä selkeys ja tarkkuus johtuu juuri sosialistisesta maailmankatsomuksesta. »Silmäni eivät voi nähdä maailmaa ennen kuin ajatus tästä maailmasta on vallannut koko tajuntani. Vasta silloin maailma näyttäytyy minulle tajuttavana ja tarkoituksellisena. Minut neuvostoliittolaisen kirjailijan, on vallannut ajatus maailman uudelleenjärjestämisestä ja uuden maailman rakentamisesta. Tämä ajatus seuraa minua kun avaan silmäni. Näen maailmamme kuvat, ymmärrän niiden merkityksen, niiden keskinäisen yhteyden ja sen, miten ne suhtautuvat minuun ja minä niihin» — näin Aleksei Tolstoi selittää tämän yhteyden.

Sosialistisen realismin metodin pohjana on elämän johdonmukaisen totuuden ja todellisuuden konkreettis-historiallisen kuvaamisen periaate. Mutta tällainen määritelmä sosialistisen taiteen luomisen metodista ei anna tyhjentävää selitystä sen olemuksesta. Sosialistista realismia metodinaan pitävä taiteilija ei voi rajoittua tuotannossaan vain siihen, että se heijastaa elämää. Hänen on puututtava elämään aktiivisesti ja autettava taiteen keinoin kansaa uuden yhteiskunnan rakentamisessa. Sosialistisen taiteen tehtävänä on kohottaa tulevaisuutta peittävää verhoa, ja siksi sen on kuvattava elämän vallankumouksellista kehitystä. Gorki on sanonut, että taiteilijan on hallittava kolme todellisuutta — menneisyys, nykyisyys ja tulevaisuus; hänen on osattava nähdä nykyisyys tulevaisuuden kannalta. Taiteilijan on nähtävä elämän vallankumouksellinen kehitys ja kuvattava sitä — tämä on Gorkin mukaan aikakautemme vallankumouksellinen käsky. Jotta taiteilija olisi tehtävänsä tasolla, hänen on sosialistisen realismin metodia seuratessaan tunnettava syvällisesti aikalaistensa elämä ja perehdyttävä joukkojen historialliseen luomistyöhön.

Elämän totuudenmukainen heijastaminen, elämään tunkeutuminen ja elämän vallankumouksellisen kehityksen kuvaaminen ovat kaikki piirteitä, joita tavataan myös vanhasta realistisesta taiteesta. Musorgski oli oikeassa sanoessaan, ettei taiteilija voi olla ylistämättä tulevaisuutta, sillä tämä tulevaisuus elää hänessä. Sosialistisen realismin metodi nojautuu menneitten vuosisatojen realismin traditioihin rikastuttaen niitä ja kehittäen niitä sosialistisen todellisuuden olosuhteiden mukaisesti. Sosialistiseksi realismiksi luonnehdittava taide imee itseensä vanhan realistisen taiteen kokemusten lisäksi myös muiden taidesuuntien edistyksellisiä traditioita. Esimerkiksi eräs sosialistisen realismin metodille ominaisista piirteistä — vallankumouksellinen romantiikka — kun se ymmärretään tietyksi taiteelliseksi periaatteeksi — nojautuu perinteeseen, joka on suurelta osalta vakiintunut vallankumouksellisen romantiikan taiteessa. Sosialistinen realismi eroaa kuitenkin periaatteellisesti aikaisemmasta realismista. Siinä on uusia piirteitä, jotka liittyvät taiteen ja todellisuuden uudenlaisiin suhteisiin. Emme voi hyväksyä jonkin verran suosiotakin saavuttanutta käsitystä, jonka mukaan sosialistisen realismin metodi voidaan ikään kuin

leikata kahteen osaan: menneisyydestä ja vanhan taiteen traditioista saatuun realismiin ja sosialistisen yhteiskunnan uutta luovasta luonteesta saatuun realismiin. Todellisuuden realistinen mieltäminen sosialistisessa taiteessa on luonteeltaan olennaisesti toisenlaista kuin vanhassa realismissa. Sosialistinen- ja realismi-käsitteitä ei tule yhdistää uutta luova- ja traditio-käsitteiden analogian mukaan, vaikka tällainenkin aspekti (mutta vain aspekti) on olemassa. Tärkeintä on se, että sosialistisen taiteen realismi on itsessään mitä suurimmassa määrin uutta luovaa juuri siksi, että siitä on tullut sosialistista.

Meidän taiteemme ystävät maamme rajojen ulkopuolella ovat myös havainneet nämä sosialistisen metodin uudet piirteet. Esimerkiksi Romain Rolland näki 1800-luvun venäläisen kirjallisuuden realististen traditioiden jatkuvan neuvostokirjailijoiden parhaissa teoksissa nimenomaan siten, että ne ilmentävät elämää vääristelemättä kuvaavan taiteilijan laajaa näköpiiriä ja objektiivista näkemystä, että niissä pyritään »salaamaan taiteilija ja paljastamaan hänen taiteensa objekti»[1], että ne kuvaavat ihmiskunnan elämän laajoja kerroksia. »Mutta nuori neuvostokirjallisuus uudistaa näitä suurelle venäläiselle kirjallisuudelle kautta aikojen kuuluneita peruspiirteitä muutenkin kuin tutkimalla toisenlaista kohdetta taisteluissa rakennettavaa uutta maailmaa; se on uutta myös siksi, että sitä innoittaa toinen usko — kollektiivin henki, myrskyisä purkaus, joka johtaa miljoonat sosialistisen rakennustyön suuria päämääriä kohti», näin Romain Rolland.

Sosialistisen taiteen luomisen metodi edellyttää, että taiteilija ilmaisee selkeästi aktiivisuutensa, se edellyttää

---

[1] Nykyään jopa eräät marxilaiset tutkijatkin väittävät, että taideteoksen sisältönä on paljon suuremmassa määrin taiteilija itse kuin se, mitä teos kuvaa. Totesimme jo aiemmin, ettei taiteen teoreettisen tarkastelun kannalta ole tarkoituksenmukaista pohdiskella kumpi on kiinnostavampaa ja tärkeämpää taiteessa: taiteilijan kuvaama maailma vai tätä maailmaa ilmentävä taiteilija. Jommankumman elementin korostaminen toisen kustannuksella johtaa realismista irtautumiseen. Kiistatonta on kuitenkin, että taiteilijan henkinen rikkaus on esteettisesti merkittävää realistisessa taiteessa siinä määrin kuin se pystyy ilmaisemaan tämän maailman olemusta. »Avoimen» ja »suljetun» suhteista nykytaiteessa käydyissä kiistoissa ilmenee varsin merkittävä tendenssi: taiteilija sekaantuu usein teoksen tapahtumiin eikä aina pyri »salaamaan» itseään. Mutta tämä ei millään tavoin poista realistisen taiteen traditioita: mitä rikkaampaa on taiteilijan luovuus, sitä enemmän hän subjektiivisuudessaankin pyrkii luomaan objektiivisen kuvan maailmasta.

optimistista mielialaa ja intohimoista kiinnostusta uuden elämän rakentamista kohtaan. Kriittinen realismi taas on luonteeltaan oppositiotaidetta, joka suhtautuu vihamielisesti aikansa yhteiskuntaan suuntautuen sen perusteita ja luonnetta eikä vain erillisiä tai yksityisiä puutteita vastaan. Sosialistisen realismin paatoksena on elämänmyönteisyys, joka määrää taiteilijan suhtautumisen uuden todellisuuden kuvaamiseen ja elämän ilmiöiden aatteellis-esteettiseen arvottamiseen. Kriittisen realismin paatoksena on kielteinen suhtautuminen oman aikansa todellisuuteen ja ennen muuta yhteiskunnalliseen epäoikeudenmukaisuuteen. Kapitalismissa todellisuus suhtautuu vihamielisesti taiteeseen, mutta taidekaan ei hyväksy porvarillista todellisuutta.

Sosialistiseen realismiin kuuluvassa taiteessa ei enää ole entisille ajoille luonteenomaista eroa ihanteen ja todellisuuden välillä. Entisaikojen taiteilijoiden tuotannossa totuudellisuus johti usein siihen, että he kuvasivat elämän ilmiöt väistämättä ihanteilleen vastakkaisiksi. Elämän kuvaaminen ihannetta vastaavaksi johti puolestaan totuudesta luopumiseen, elämän vääristelemiseen ja valheelliseen taiteeseen. Tämä oli monien entisaikojen taiteilijoiden tragedia. Hyvän esimerkin tästä tarjoaa Gogolin tuotanto: *Kuolleitten sielujen* ensimmäinen ja toinen osa eroavat jyrkästi toisistaan aatteellisten ja taiteellisten ansioittensa puolesta. Ensimmäisessä osassa, jossa kirjailija sanoo syvällisen totuuden aikansa tilanomistajien ja virkamiesten maailmasta, ei ole ainuttakaan myönteistä henkilöä. Toinen osa, jossa Gogol halusi kuvata tilanomistajat myönteisinä hahmoina, merkitsi poikkeamista elämän ja historian totuudesta ja siksi se on valheellista taidetta.

Sosialistinen vallankumous hävitti tämän vanhan taiteen tragedian, antagonistisen ristiriidan ihanteen ja todellisen elämän välillä. Sosialistiseen realismiin pitäytyvää taiteilijaa innoittavat ihanteet, joiden toteuttaminen on periaatteessa mahdollista ja jotka toteutuvatkin sosialistisen yhteiskunnan reaalisen kehityksen myötä. Siksi taiteilija kuvatessaan elämän totuutta kuvaa samalla myös sen kauneutta. Ja päinvastoin: vahvistaessaan ihannetta taiteilija ilmaisee luonnollisesti ja vapaasti myös elämän totuuden. Taiteen esteettinen suhde elämään muuttuu sosialistisessa yhteiskunnassa toisenlaiseksi: so-

sialistisen todellisuuden vallankumouksellinen kehitys on kaikkein täydellisin kauniin ilmaus.

Sosialistisen realismin taiteen tärkein luomisen periaate on, että kuvauksen pääkohteen muodostavat vallankumouksen tehneet ja uuden yhteiskuntajärjestyksen puolesta taistelevat kansanjoukot. Tämä ei tietenkään merkitse sitä, että jokaisen taideteoksen tulee aina kuvata suoraan vallankumouksellisia uudistuksia. Taiteen aihe- ja kohdepiiri on elämän tavoin ehtymätön. Sosialistinen taide käsittää suuria eeppisiä kuvauksia ja pieniä lyyrisiä runoja, traagisensävyisiä teoksia ja hilpeitä komedioita, mahtavia sinfonioita ja vaatimattomia laulelmia. Voimme muuntaa Voltairen sanoja »kaikki lajit ovat hyviä paitsi ikävät» ja sanoa, että kaikki teemat ovat hyviä ja minkä tahansa ilmiön kuvaaminen oikeutettua, jos ne ilmentävät oikein uuden ihmisen piirteitä ja heijastavat syvällisesti kansan elämää. Sosialistiseksi realismiksi luettava taide on ennen muuta vallankumouksellisten kansanjoukkojen kiihkeän historiallisen olemisen, elämän, toimintojen ja taistelun taiteellinen aikakirja, joukkojen taiteellinen elämäkerta. Sosialistisen realismin metodin pohjalta kansa kuvattiin ensi kertaa taiteen historiassa paitsi tuhoavaksi myös luovaksi voimaksi, yhteiskunnallisen edistyksen tärkeimmäksi eteenpäinviejäksi.

Sosialistisen realismin metodin tapa käsitellä työaihetta taiteessa liittyy suoranaisesti siihen, mitä edellä on todettu. Kriittiseen realismiin lukeutuvassa taiteessa työ kuvataan ihmiselle ja hänen intresseilleen, pyrkimyksilleen sekä kauneudenjanolleen vihamieliseksi voimaksi. Neuvostotaiteessa työ kuvataan ihmisen elintoimintojen tärkeimmäksi alueeksi, voimaksi, joka herättää hänen luovat mahdollisuutensa, ja tekijäksi, joka vaikuttaa ratkaisevalla tavalla hänen luonteensa muovautumiseen. Neuvostotaiteessa ylistetään työn luovaa ja jalostavaa osuutta, työ nähdään kauniin täydellisimpänä ilmentymänä elämässä. Juuri tätä Gorki tarkoitti sanoessaan, että sosialistisen realismin metodin olemus voidaan paljastaa Engelsin sanoilla »oleminen on tekemistä».

Estetiikan alalla toimivat revisionistit eivät välitä laadullisesta erosta kriittisen ja sosialistisen realismin välillä ja väittävät, että realismin tulisi kaikissa oloissa pitää päätehtävänään olemassaolevan elämän paljastamista ja kritisoimista. Tässä käsityksessä ilmenee eräs kaikkein

levinneimmistä ja suosituimmista, mutta syvästi erheellisistä tulkinnoista taiteen tehtävästä: kirjallisuus on aina ollut luonteeltaan kriittistä ja sen tulee pysyäkin sellaisena; taiteen tehtävänä on paljastaa uuden yhteiskunnan »mustat pilkut», taiteessa pessimismi on optimismia tärkeämpää ja optimismi on tietenkin vain »virallista» jne. Tämä on toivottoman epähistoriallista ajattelua! Sitä julistavat eivät tahdo ymmärtää, ettei ole olemassa pelkkää realismia, realismia sellaisenaan, ja he haluavat ulottaa vanhan taiteen piirteet sosialistisen yhteiskunnan taiteeseen. Sosialistinen taide ei ole koskaan kieltäytynyt kritisoimasta yhteiskunnan epäkohtia, mutta sen paatoksena on aina ollut ja tulee olemaankin uuden elämän, sosialististen ihanteiden ja kommunistisen moraalin vahvistaminen ja ylistäminen. Sosialistisen realismin metodi edellyttää kaikkien tunteiden — niin ilon kuin surunkin — kuvaamista täyteläisinä, mutta sosialistinen taide on aina ollut ja on vastedeskin reipasta, elämänmyönteistä ja optimistista siksi, että sosialistinen yhteiskuntakin on täynnä ehtymätöntä uskoa elämään ja tulevaisuuteensa.

Perustellessaan myönteisen ihanteen johtavaa roolia sosialistisen realismin taiteessa marxilainen estetiikka lähtee siitä, että kriittisyys on tarpeellista ja jopa välttämätöntäkin. Mutta sosialistisessa taiteessa se on luonteeltaan periaatteellisesti toisenlaista, se on alistetussa asemassa ja palvelee elämän myönteisten arvojen kehitystä.

Taiteen ja todellisuuden uudentyyppiset suhteet sosialismin aikakaudella synnyttävät realistiseen metodiin laadullisesti uusia piirteitä. Mutta olisi väärin dogmatisoida nämä piirteet ja tehdä niistä järkkymätön estetiikan laki. Sosialistisen realismin taidetta ei valmisteta reseptien mukaan. Sosialistinen realismi on ennen muuta rikasta luovaa käytäntöä, ja siitä saa oikean kuvan sosialistisen taiteen moninaisia aloja ja lajeja edustavien taiteilijoiden parhaista taideteoksista. Sosialistinen realismi koostuu kirjoista, näyttämöesityksistä, elokuvista, tauluista, veistoksista, oopperoista, sinfonioista jne., jotka kuvaavat suuren vallankumouksellisen uudelleenjärjestämisen aikaa ja ihmisiä ja jotka ovat antaneet valtavan panoksen maailman taidekulttuuriin.

Sosialistisen realismin vastustajat pitävät sen heikkona kohtana sitä, että se muka yhdenmukaistaa taiteellista tuotantoa, tukahduttaa taiteilijan yksilöllisyyden ja

johtaa yksitoikkoisuuteen taiteessa. Tosiseikat osoittavat parhaiten tällaisten väitteiden perättömyyden. Jos vertaa esimerkiksi sellaisten sosialistisen realismin kirjallisten edustajien kuten Aleksei Tolstoin, Aleksandr Fadejevin, Mihail Šolohovin, Konstantin Fedinin, Ilja Erenburgin, Fjodor Gladkovin, Aleksandr Tvardovskin, Konstantin Simonovin, Leonid Martynovin ja lukemattomien muiden tuotantoa, voi helposti vakuuttua näiden kirjailijoiden erilaisuudesta, ainutlaatuisesta yksilöllisyydestä ja erilaisesta aineiston käsittelystä.

Mitä yhteistä on A. Tolstoin *Kärsimysten tien* ja Fadejevin *Taigan sissien,* Šolohovin *Aron raivaajien* ja Fedinin *Epätavallisen kesän* tai Erenburgin *Myrskyn* ja Gladkovin *Sementin* jne. tyylilajissa ja vaikkapa kuvauskohteessa? Sama koskee muita neuvostotaiteen aloja. Verratkaamme vaikkapa suurta Stanislavskia, Nemirovitš-Dantšenkoa, Meyerholdia ja Tairovia, tai Katšalovia, Ostuževia, Štšukinia ja Hmeljovia tai Kedrovia, Ohlopkovia, Zavadskia, Simonovia ja Tovstonogovia ja heidän työskentelyään teatterissa; Gerasimovia, Ioگansonia, Sarjania, Korinia, Juonia, Plastovia, Konenkovia ja Muhinaa ja heidän edustamaansa kuvataidetta; Prokofjevia, Asafjevia, Šostakovitšia, Kabalevskia, Hrennikovia ja Hatšaturjania ja heidän musiikkiaan. Mikä määrä voimakkaita ja niin kovasti erilaisia lahjakkaita taiteilijoita!

Tämä moninaisuus ilmenee uudella tavalla neuvostotaiteilijoiden nuoren polven tuotannossa. Esimerkkinä hämmästyttävästä rikkaudesta ja ainutlaatuisesta yksilöllisyydestä mainittakoon vaikkapa nimet Aitmatov, Bykov ja Zalygin proosan alalta; Narovtšatov, Lukonin, Voznesenski ja Jevtušenko runouden alalta; Jefremov, Efros ja Ljubimov teatteritaiteen alalta; Tšuhrai, Hutsijev ja Kulidžanov elokuvataiteen alalta. Jokaisen näkemys maailmasta on erilainen, jokaisella heistä on omat taiteelliset intressinsä, omat kuvausmuotonsa ja -keinonsa, oma luomistapansa — ja kuitenkin heitä yhdistää aatteellisesti sama taiteellinen metodi. He ovat erilaisia taiteilijoita, mutta taiteessaan samoinajattelevia. Ja kaikkien näiden niinkin erilaisten taiteilijoiden osakseen saama tunnustus osoittaa, että sosialistisen realismin taide tuottaa suurta taiteellista iloa paitsi totuudenmukaisella ja taiteellisella tavallaan heijastaa elämää myös moninaisuudellaan ja värikkyydellään. Sosialistinen realismi on luomisen me-

todi: se ei ole yhteinen taidetyyli, joka edellyttäisi, että kaikkien taiteilijoiden olisi pakko käyttää samoja kuvaus- ja ilmaisukeinoja.

Sosialistinen realismi ei ole kuollut dogmi, vaan elävä ja kehittyvä luomisen metodi. Sen liike ja kehitys liittyy elimellisesti yhteiskunnan kehitykseen ja kansan tekemiin suurenmoisiin elämän uudistuksiin. Samanaikaisesti sosialistisen realismin metodi ei pelkästään hedelmöitä taiteellista luomistyötä, vaan se rikastuu itsekin taiteen kokemuksista.

Varsin hyödyllisiä ovat myös teoreettiset väittelyt, joissa täsmennetään sosialistisen taiteen luomisen metodin eri puolia. Viime vuosina on eräissä kirjallisuustutkimuksissa esitetty ajatus, että olisi tarkoituksenmukaista rajata käsitteet »neuvostotaide», »sosialistinen taide» ja »sosialistisen realismin taide». Tältä kannalta katsottuna sosialistinen taide on sosialistista realismia laajempi käsite, koska siihen sisältyy eräitä taiteen ilmiöitä, joille on ominaista sosialistinen suuntautuminen, mutta joita ei ole luotu todellisuuden realistisen, vaan esimerkiksi romanttisen omaksumisen pohjalta. Siksi sosialistiseen taiteeseen voidaan sisällyttää sellaisia maailmankatsomukselliselta olemukseltaan samanlaisia, mutta metodiltaan erilaisia suuntauksia kuten sosialistinen realismi ja sosialistinen romantiikka. Voimme yhtyä siihen, ettei kirjallisuuden ja taiteen aatteellis-taiteellinen moninaisuus vallankumouksellisen aikakauden alkuvuosina mahdu sosialistinen realismi -käsitteen puitteisiin. 20-luvulla Neuvostoliitossa oli runsaasti taiteilijoita, jotka ottivat koko olemuksellaan vastaan vallankumouksen ja siirtyivät kannattamaan sosialistista aatteellisuutta enemmänkin emotionaalisesti kuin tietoisesti. Heidän teoksensa olivat täynnä demokraattisuutta ja humanistista etsintää ja ne merkitsivät liikettä kohti sosialistista realismia. Mutta emme voi yhtyä ajatukseen, jonka mukaan kehittyneessä sosialistisessa yhteiskunnassa voi periaatteellisesti olla olemassa aatteelliselta sisällöltään sosialistista mutta metodiltaan ei-realistista taidetta. Sosialistiseen maailmankatsomukseen johdonmukaisesti tukeutuva taiteilija johtaa esteettiset ihanteensa todellisuudesta ja vertaa niitä todellisuuteen, ja niinpä hän luo realistisen metodin pohjalta. Neuvostotaiteen tyylien ja lajien moninaisuus ei ole osoitus siitä, että siihen mahtuu erilaisia luomisen metodeja.

Se on päinvastoin osoitus sosialistisen realismin luonteeseen kuuluvasta esteettisestä rikkaudesta. Viime vuosikymmenen aikana sosialistinen taide on saanut täydennyksekseen useita merkittäviä taiteellisia ilmiöitä, joita ovat luoneet neuvostoliittolaiset, muiden sosialististen maiden edistykselliset taiteilijat. Esimerkiksi Konstantin Simonovin trilogia Suuresta isänmaallisesta sodasta ja Tšingiz Aitmatovin *Hyvästi, Gulsary* ja *Valkoinen laiva* osoittavat, että aikamme taiteellinen käytäntö antaa uutta konkreettis-historiallista sisältöä sosialistisen realismin luomisen periaatteille niin tyylin kuin lajinkin suhteen ja että — tämä on hyvin tärkeätä — neuvostotaiteilijat niiden pohjalta ovat alkaneet perehtyä syvällisemmin aikamme historiallisiin tapahtumiin. Eikä se, että Tšingiz Aitmatov käyttää toisenlaisia periaatteita kuin Konstantin Simonov rakentaessaan taiteellista mallia kuvaamistaan todellisuuden ilmiöistä, anna aihetta lukea näitä kirjailijoita eri taidesuuntien ja metodien edustajiksi. Eri taiteilijoiden tuotannossa ilmenee eri tavoin vetovoima joitakin ilmaisukeinoja kohtaan samoin niissä ilmenee eräänlaisena hallitsevana piirteenä »proosallisempi» tai »runollisempi» (voidaan sitä nimittää »romanttiseksikin») intonaatio elämän vastaanottamis- ja ilmentämisprosessissa ja ensisijainen kiinnostus joitain elämän ilmiöitä kohtaan, mutta tämä ei suinkaan ole osoitus sosialistisen realismin »rajoittuneisuudesta», vaan sen aatteellis-esteettisten mahdollisuuksien tavattomasta laajuudesta.

2. SOSIALISTINEN REALISMI

Sosialistisen realismin taide alkoi muotoutua murrosaikana — vanhan kapitalistisen yhteiskunnan murskautumisen, imperialismin ja proletaaristen vallankumousten aikakaudella. Sosialistinen realismi pystyi ensi kertaa kehittymään riittävän täydellisenä neuvostoliittolaisen yhteiskuntajärjestelmän vallitessa, ja niinpä siitä tuli sosialistisen kulttuurin taiteellinen ilmaus.

Anatoli Lunatšarski on sanonut, että Gorkissa — sosialistisen realismin taiteen perustajassa työväenluokka tiedosti itsensä taiteellisesti, aivan samalla tavoin kuin Marxissa, Engelsissä ja Leninissä se tiedosti itsensä poliittisesti ja filosofisesti. Gorkin tuotannosta esittämissään

arvioissa Lunatšarski itse asiassa paljasti sosialistisen realismin sosiaalisen luonteen: hän piti sitä työväenluokan ja sen ympärille liittyneiden työtätekevien joukkojen taiteellisen itsetajunnan ilmauksena.

Sosialistisen realismin historialliset edellytykset sisältyivät 1800-luvun jälkipuoliskon ja 1900-luvun alun yhteiskunnallis-poliittiselle elämälle ominaisiin syvällisiin prosesseihin. Sosialistisen realismin synty tapahtui yhteiskunnallisten ristiriitojen kärjistymisen myötä, aikana jolloin kapitalistisen yhteiskunnan ja sen kulttuurin syvä kriisi oli jo havaittavissa. Sosialistisen realismin kehityksen alku osui yksiin proletariaatin luokkataistelun nousun, siirtomaiden sorrettujen kansojen taloudellista ja yhteiskunnallista sortoa vastaan kansallisen riippumattomuuden puolesta käymän vapautustaistelun sekä työtätekevien sosialistisen tietoisuuden kasvun kanssa. Uuden luomisen metodin synty johtui myös taiteen kehityksen lainalaisuudesta; taiteessa tarvittiin tässä historiallisessa tilanteessa sitä vastaavia taiteellisia periaatteita uuden todellisuuden ja uuden ihmisen kuvaamiseen.

Proletaaritaiteen alkulähteet löytyvät jo 1800-luvulta. Niihin kuuluvat chartistien vallankumousrunous, Herweghin ja Weerthin runot, *Kansainvälisen* tekijän Eugène Pottierin runotuotanto, venäläiset vallankumouslaulut jne. Työväenluokan vallankumoustaistelua kuvaavia aiheita löytyy 1800-luvun englantilaisesta, ranskalaisesta, saksalaisesta ja venäläisestä kirjallisuudesta. Mutta liittyivätpä jotkut taiteellisen luomistyön ilmiöt kuinka kiinteästi tahansa proletariaatin liikkeeseen, eivät ne silti muodostaneet uutta taidesuuntaa. Ne olivat vasta sosialistisen realismin alkioita.

Sosialistinen realismi uutena vaiheena realistisen taiteen kehityksessä syntyi Venäjällä 1900-luvun alussa. Tämä johtuu ennen muuta siitä, että maailman vallankumousliikkeen keskus oli tuolloin siirtynyt Venäjälle, ja kansainvälisen proletariaatin taistelun etujoukkona toimiva Venäjän työväenluokka loi kaikkein suotuisimmat yhteiskunnalliset ja aatteelliset edellytykset sosialistisen taiteen kehitykselle.

Venäjän proletariaatin vallankumouksellinen karaistuneisuus, edistyksellinen marxilais-leniniläinen puolue ja itsevaltiudesta tukea etsivän Venäjän porvariston poliittinen eristyneisyys edistivät kaikki osaltaan uuden taide-

ideologian syntymistä ja uuden taiteen — sosialistiseksi realismiksi luokiteltavan taiteen — muovautumista.

Tärkeää osaa uuden taiteen syntymisessä Venäjällä esittivät Venäjän taidekulttuurin edistykselliset traditiot ja Venäjän taiteen sekä klassisen maailmantaiteen vallankumoukselliset vapautusaatteet. Kaikki viime vuosisadan realismin olennaisimmat piirteet — sen yhteiskunnallinen paatos, humaanisuus, demokraattisuus sekä sille ominainen kärkevyys riistoon perustuvan yhteiskunnan sosiaalisten suhteiden paljastamisessa — johtivat myös osaltaan sosialistisen realismin syntyyn.

Sosialistisen realismin metodi alkoi kehittyä Venäjän kirjallisuudessa Venäjän ensimmäisen vallankumouksen aikoihin. Gorkin *Laulu haukasta* ja *Laulu myrskypääskystä,* hänen *Pikkuporvarit*-näytelmänsä ja siinä esiintyvä työläishahmo veturinkuljettaja Nil, jolla oli muovautuva vallankumouksellinen tietoisuus, sekä Leninin suuresti arvostama *Äiti*-romaani olivat ensimmäisiä sosialistista realismia edustavia taideteoksia. Mutta uusi taidemetodi alkoi pian näkyä muidenkin kuin Gorkin tuotannossa, esimerkiksi Majakovskin, Demjan Bednyin ja Serafimovitšin teoksissa. Sosialistinen realismi vakiintui alun perin kirjallisuuteen. Muilla taiteen aloilla se alkoi muotoutua vasta neuvostoaikana. Edellytykset sille luotiin kuitenkin jo ennen vallankumousta. Näihin edellytyksiin kuuluivat musiikissa vallankumouslaulut ja maalaustaiteessa Kasatkinin, Arhipovin ja A. Ivanovin tuotanto. Nämä taidemaalarit olivat uskollisia peredvižnikkien aatteellisille periaatteille ja suuntasivat taiteensa uusille urille, jotka johtivat sosialistiseen realismiin.

Vallankumouksen jälkeen, siis jo 20-luvulla, sosialistinen realismi kehittyi myrskyisää vauhtia neuvostotaiteessa ja -kirjallisuudessa. Realistisen taiteen kehityslinja vakiintui selvästi lukuisten taidesuuntien ja -ryhmittymien taistelun aikana. Taiteen puoluekantaisuuden ja kansanomaisuuden aatteet innoittivat uutta neuvostorealismia.

»Sosialistinen realismi ei ollut kenenkään keksimää tai määräämää, kaikki ja jokainen yhdessä olemme tulleet siihen työllä ja tuskalla, se on meidän aatteellis-taiteellisten etsintöjemme ja saavutustemme elävää lihaa yli puolen vuosisadan ajalta» — näin luonnehti sosialistista realismia N. Tihonov Neuvostoliiton Kirjailijaliiton hallituksen istunnossa tammikuussa 1965.

Termi »sosialistinen realismi» ilmestyi kirjallisuuteen 30-luvun alussa. Aivan ilmeistä on kuitenkin, että uusi taide ja sen luomisen metodi ovat peräisin paljon varhaisemmalta ajalta. Neuvostotaiteen käytännössä sosialistinen realismi syntyi paljon aikaisemmin, jo ennen kuin termi »sosialistinen realismi» otettiin laajaan käyttöön taiteen tutkimuksessa. Ei sovi unohtaa, että sosialistisen realismin perustajan Maksim Gorkin teokset luotiin ennen vuotta 1932, ennen tätä vuotta oli myös kaikunut Vladimir Majakovskin mahtavan runouden ääni ja kasvanut uusi neuvostokirjallisuus; sosialistinen realismi oli saanut vankan jalansijan myös kuvataiteessa. Ennen vuotta 1932 Moskovan Taiteellisessa teatterissa oli esitetty Vsevolod Ivanovin *Panssarijuna 14—69*, Malyi-teatterissa Konstantin Trenjovin *Ljubov Jarovaja,* Vahtangov-teatterissa Boris Lavrenjovin *Murros*, MGSPN-teatterissa Vladimir Bill-Belotserkovskin *Myrsky* ja Meyerhold-teatterissa Vsevolod Višnevskin *Viimeinen ratkaiseva taistelu,* jotka kaikki olivat merkittäviä ja voimakkaita virstanpylväitä sosialistisen realismin kehityksessä teatterissa. Myös Eisensteinin ja Pudovkinin voittoisat elokuvat valmistuivat ennen vuotta 1932.

Kannattaa muistaa, että Neuvostoliittolainen taiteentutkimus etsi 20-luvulla käsitettä, jolla voitaisiin määritellä uuden taiteen luonteenomaiset piirteet. Tämä ei suinkaan ollut turhaa työtä, sillä muodostuva nuori neuvostotaide ei enää silloinkaan mahtunut minkään aiemman suunnan rajoihin. Tätä miettivät taiteentutkijoiden ohella myös suurimmat taiteilijamme. Aleksei Tolstoi ehdotti, että uutta taidetta nimitettäisiin »monumentaaliseksi realismiksi». Mutta »monumentaalinen» tai »herooinen» realismi ei käsitteenä ruvennut kehittymään ja se hylättiin siksi, että se olisi merkinnyt taiteen lajien rajaamista ja näin ollen sen köyhtymistä. Eräät taiteentutkijat pitivät tarkoituksenmukaisena, että neuvostotaidetta nimitettäisiin »proletaariseksi realismiksi». Käsite »proletaarinen realismi» syntyi 20-luvulla laajalti käytettyjen proletaarinen kulttuuri, proletaarinen taide jne. käsitteiden analogian mukaan. Mutta jo 30-luvun alussa yhteiskunnallisen ajattelun kehityksen myötä sellaiset käsitteet kuten »proletaarinen kulttuuri» ja »proletaarinen ideologia» alettiin yhä useammin korvata käsitteillä »sosialistinen kulttuuri» ja »sosialistinen ideologia», jotka heijastivat neuvostoyhteiskunnan henkisessä

elämässä sosialististen yhteiskuntasuhteiden voiton aiheuttamien muutosten olemusta. Neuvostoestetiikkaan vakiintui näin ollen aivan lainmukaisesti väljä ja sisällökäs käsite »sosialistinen realismi», eikä siis 20-luvun kriittisessä ajattelussa käytetty proletaarinen realismi -termi. Sosialistinen realismi oli teoreettinen yleistys, joka ilmaisi tieteellisesti neuvostotaiteen olennaisimmat piirteet. Tähän yleistykseen päädyttiin taiteellisen prosessin ja estetiikan teorian kehityksen pitkäaikaisen tarkkailemisen jälkeen.

Sosialistinen realismi -käsitteen muotoutumista ei voida selittää ilman, että tutkitaan kaikkia neuvostoestetiikan ja taiteen tutkimuksen eteen 20- ja 30-luvulla nousseita teoreettisia kysymyksiä. Neuvostoestetiikan kehityksen perusvaiheiden tutkiminen paljastaa kestämättömiksi niiden porvarillisten sovjetologien ja revisionistien lausunnot, jotka ovat yrittäneet keinotekoisesti asettaa sen eri vaiheet vastakkain.

20-luvulla neuvostoestetiikkaa leimasi taistelu porvarillisten kulturologisten rakennelmien antihistorismia, formalistisia käsityksiä ja vulgaarisosiologista teoriaa vastaan; viimeksi mainittu julisti automaattista determinismiä taiteen alalla, ja sitä vastustettiin sen kaavamaisuuden ja ryhmäkuntalaisuuden vuoksi sekä neuvostovaltion käytännön kulttuuripolitiikassa että teoriassa heti Lokakuun vallankumouksesta lähtien. 20-luvun lopulla taiteen »akateeminen» sosiologia ajautui umpikujaan. Sen julistamat käsitykset joutuivat ilmaiseen ristiriitaan neuvostotaiteen objektiivisen aatteellisen ja luovan lujittumisen kanssa.

20-luvulla ei kuitenkaan paljastettu riittävän täydellisesti vulgaarisosiologisen taidekäsityksen filosofis-metodologisia perusteita. Tämä tehtiin vasta 30-luvulla, jolloin neuvostoestetiikka alkoi perusteellisemmin tukeutua Leninin heijastusteorian periaatteisiin ja oivaltaa syvemmin leniniläisen vaiheen olemuksen ja merkityksen marxilaisen estetiikan kehityksessä. Tästä johtui 30-luvulla paitsi vulgaarin sosiologismin entistä perustellumpi kritiikki myös estetiikan ja taideteorian olennaisten ongelmien positiivinen kehittely.

30-luvun suurtyönä oli marxismin klassikkojen esteettisen perinnön kokoaminen ja systematisointi; tällöin myös heidän yleiset arvionsa ja lausuntonsa taiteen kysymyk-

sistä esitettiin jäntevänä ja eheänä esteettisten näkemysten järjestelmänä. Marxismi-leninismin klassikoiden esteettisen perinnön omaksumiseen liittyi tuolloin yhteiskunnallis-esteettisten näkemysten muovaaminen sellaisista tärkeistä kysymyksistä kuten klassisen perinnön merkitys sosialistiselle kulttuurille, realismin olemus, taiteen kansanomaisuus jne. Marxismin klassikkojen esteettinen perintö vaikutti valtavasti nykyisten taideprosessien muotoutumiseen ja niiden teoreettiseen tutkimiseen.

Tuolloin löydettiin myös ne teoreettiset ratkaisut, jotka ovat rikastuttaneet käsityksiä neuvostotaiteen luomisen metodin uudistavasta olemuksesta. Itse kysymyksenasettelukin oli uutta neuvostoestetiikassa. Se liittyi maailmankatsomus ja taiteellinen tuotanto -ongelman tajuamiseen sekä taiteen olemuksen ja yhteiskunnallisen aktiivisuuden tiedostamiseen. Alettiin tarkastella sellaisia 20-luvun estetiikalle epäselviä kysymyksiä kuten taiteellisuuden objektiivinen kriteeri, klassisten taideteosten kuihtumattomuuden syyt, niiden yleisinhimillinen merkitys jne. Teoreettisen ajattelun uusiin aspekteihin liittyi se, että taiteellinen luomistyö tajuttiin eheäksi kokonaisuudeksi, kuvien kautta tapahtuvaksi tiedostamiseksi.

30-luvulla koettiin tärkeäksi kysymys historiallisten ja esteettisten kriteereiden ykseydestä taideteosten arvottamisessa ja analysoinnissa. Neuvostoestetiikka eliminoi marxilaisen historismin periaatteen pohjalta positivistisen empirismin ja perusteli totuudenmukaisuuden ja puoluekantaisuuden elimellisen ykseyden taiteellisessa luomistyössä. Tämän ansiosta pystyttiin mieltämään dialektisesti yhteiskunnallisten olosuhteiden ja ihmisluonteiden aktiivisuuden vuorovaikutus ja tiedostamaan historialiinen konkreettisuus erääksi sosialistisen realismin estetiikan tärkeimmistä vaatimuksista. Kysymys suhteellisen ja absoluuttisen dialektiikasta taiteessa liittyi historismin periaatteen vahvistumiseen. 30-luvun estetiikka ei tyytynyt vain arvostelemaan ankarasti vulgaarisosiologista relativismia; se paljasti kulttuurin alalla tapahtuvan edistyksen historiallisen ristiriitaisuuden ja kehitteli omaperäisesti nykyään niin kovin ajankohtaista ongelmaa eliitti- ja massakulttuurista.

Merkittäväksi saavutukseksi 30-luvun taiteen tutkimuksessa osoittautui historismi-, kansanomaisuus- ja realismi-periaatteiden elävän ykseyden perusteleminen.

Tältä pohjalta kehiteltiin sitten kysymystä esteettisestä ihanteesta.

Kysymystä vallankumouksellisesta humanismista kehiteltiin 30-luvulla marxilaisen historismin pohjalta, ja tältä pohjalta paljastettiin edistyksellisten humanististen traditioiden merkitys nykyhetkelle. Tähän liittyen tarkasteltiin tuolloin myös kysymystä ihmisen paikasta todellisuuden taiteellisessa mieltämisessä, ihmisyksilön ja joukon sekä ihmisen kohtalon ja kansan kohtalon keskinäissuhteista.

Tästä kaikesta käynee ilmi, että sosialistisen realismin teoreettista perustelemista edelsivät pitkälliset etsinnät neuvostoestetiikassa ja kirjallisuuskritiikissä.

Sosialistisen realismin uutta luova taide laajensi taiteellisen luomistyön näkymiä. Se alkoi kehitellä uusia sosialismin synnyttämiä teemoja. Se loi uuden sankarityypin, jossa ilmenivät ennennäkemättömän reaalisen sankarin — sosialismin rakentajan — uudet piirteet. Se otti esille uusia aatteellisia ja luomisen ongelmia.

Uutta ei voida erottaa perinteistä. Kuuluisan neuvostoliittolaisen runoilijan Samuil Maršakin mukaan uutuus vailla traditioita on kuin minuuttiviisari ilman tuntiviisaria. Sosialistisessa realismissa perinteiden ja uuden erottamattomuus heijastuu jo nimityksessäkin: realismilla ymmärretään elävää traditiota, joka liittää sosialistisen taiteen ihmiskunnan luoman taiteen arvokkaimpiin saavutuksiin; »sosialistinen» on osoitus realistisen metodin rikastuttamisesta sosialistisella ideologialla, se luonnehtii uuden yhteiskunnan elämän realistiseen metodiin mukanaan tuomia piirteitä.

Traditiot eivät ole kuolleita dogmeja. Leonardo da Vinci on sanonut, että kun taidemaalarilla ei ole muuta innoitusta kuin jo luodut taulut, on taiteen loppu lähellä. Tämä on hyvin syvällinen ajatus. Perinteille uskollisuuteen liittyy todellisessa taiteessa aina uuden luominen. Ja jos taas traditioiden ja uuden välille syntyy kuilu, saavat taiteessa sijaa jäljittely, matkiminen ja sorminäppäryys. Tällöin luodaan teoksia, joissa käytetään erittäin huolellisesti ja pikkutarkasti hyväksi klassisen taiteen keinoja, mutta joista nykyelämän henkäys on heikosti tunnettavissa. Lenin on sanonut, ettei perintöä tule säilyttää tavalla, jolla arkistonhoitaja säilyttää vanhoja papereita. Tämä pätee täydellisesti myös taiteeseen. Tra-

ditioita ei saa kanonisoida, niitä on kehitettävä ja rikastettava taiteen uusilla kokemuksilla. Mutta aivan samoin kuin traditioita ei saa erottaa uuden luomisesta, ei myöskään uuden luomista ole nähtävä perinteille vastakkaisena.

Realismin traditioiden hylkääminen johtaa siihen, että uuden luominen muuttuu muotokokeiluiksi. Valeuusi on yhtä vierasta taiteen edistymiselle kuin kuollut traditionalismikin.

Kun uuden luominen käsitettiin erheellisesti ja se erotettiin traditioista, luotiin pohjaa ns. teorialle yhtenäisestä nykyaikaisesta tyylistä. Tämän teorian mukaan kaikelle 1900-luvun taiteelle ovat ominaisia yhtenäiset tyylilliset tunnusmerkit taiteen aatesuunnasta, sen itselleen ottamista yhteiskunnallisista päämääristä, taiteilijan maailmankatsomuksesta ja hänen käyttämästään luomisen metodista riippumatta. Tämän nykytyylin piirteiksi luetaan useimmiten ekspressiivisyys, lakonisuus ja fiktiivisyys. Näissä tyylillisissä tunnusmerkeissä ei tietenkään ole mitään pahaa. Mutta nykyaikaisen tyylin teorian kannattajat pitävät näitä ilmaisukeinoja kaikkein nykyaikaisimpina ja yleispätevimpinä piirteinä kaikessa taiteessa sen sisällöstä riippumatta. Tyyli muuttuu näin puhtaasti formaaliseksi kategoriaksi. Ja kuitenkin tyyli on sisällökäs ilmiö: se ei merkitse vain pysyvien kuvauskeinojen summaa, sen synnyttävät myös sisällön ilmaisemisen tarpeet. Edellä lueteltuja tunnusmerkkejä, joita pidetään nykytyylin kannalta kaikkein tyypillisimpinä, ei yleensä johdeta taiteen uusista yhteiskunnallisista tehtävistä tai eri maiden ja yhteiskuntamuotojen yhteiskunnallisen todellisuuden synnyttämästä taiteen sisällöstä; niiden lähtökohta on valheellinen: avaruuden valloitus, kybernetiikka, atomienergia, sanalla sanottuna tekninen edistys vaikuttaa muka ratkaisevasti taiteelliseen ajatteluun. Nämä käsitykset tyhjentävät taiteen sen yhteiskunnallisesta olemuksesta, poliittisuudesta ja aatteellisesta sisällöstä. Tekninen edistys vaikuttaa tietenkin suunnattomasti nykyihmisen koko elämäntyyliin, mutta tällöin ei tule unohtaa, että tekniikka on ideologian tasolla neutraalia. Ei tekninen edistys vaan aikakauden yhteiskunnallinen sisältö ja ideologia synnyttävät todellista uutta luovaa taidetta. Teoria yhtenäisestä nykytyylistä johtaa 1900-luvun taiteen ja 1800-luvun kriittisen realis-

min vastakkainasetteluun, siihen että taiteen kehityksen realistiset perinteet jätetään tosiasiallisesti huomioon ottamatta.

Sosialistisen realismin taiteeseen sisältyy eri maiden lukuisten sosialististen kansakuntien taide. Siinä yhtyvät sosialistisen yhteiskunnan koko taidekulttuurille ominainen aatteellinen ykseys, ja jokaisen eri kansan taiteelle ominainen kansallinen omalaatuisuus. Tunnettu määritelmä, jonka mukaan neuvostokulttuuri on sosialistista sisällöltään ja kansallista muodoltaan, paljastaa neuvostotaiteen olennaisimmat piirteet. Neuvostokulttuurin sosialistinen sisältö määräytyy Neuvostoliiton kaikille kansoille yhteisestä yhteiskuntaelämän taloudellisesta, poliittisesta ja ideologisesta perustasta. Sosialistisen realismin periaatteissa on ilmaistu Neuvostoliiton koko taidekulttuurin yhteinen aatteellinen ja luomisen pohja. Mutta aatteelliselta sisällöltään yhtenäinen neuvostotaide, samoin kuin kulttuuri kokonaisuudessaankin, saa konkreettiset kansalliset muodot, jotka vastaavat kunkin sosialistisen kansakunnan kieltä, elinoloja, psyykistä laatua ja taideperinteitä. Nämä ajatukset, jotka heijastavat uuden henkisen kulttuurin luonteen olemusta, pätevät kaikkiin sosialistisiin maihin.

Erilaisista kansallisista taidekulttuureista syntyy sosialistisen yhteiskunnan yhteinen internationalistinen taide. Sosialistisen taidekulttuurin internationalismi suuntautuu niin kosmopoliittista kansallisten perinteiden vähättelyä kuin aikansa eläneiden traditioiden ja arkaaisten ilmiöiden nationalistista idealisointia vastaan. Kansalliset taidekulttuurit saavat yleisinhimillistä merkitystä silloin, kun ne rikkovat kapean kansallisen piirin rajat ja saavat maailmanlaajuista merkitystä.

Kysymys kansallisesta kulttuurista on kiperiä kohteita aikamme ideologisessa taistelussa.

Taantumukselliset käsitykset kansallisesta taidekulttuurista liittyvät elimellisesti aikamme porvariston imperialististen piirien nationalistiseen ideologiaan ja näiden piirien käsityksiin kulttuurista yleensäkin. Meidän aikamme käsitykset eroavat laadullisesti varhaisemmista porvarillisista käsityksistä, jotka liittyivät kansallisen omaleimaisuuden vahvistamiseen. Nykyään näissä käsityksissä yhtyvät ihmeellisellä tavalla äärimmäinen kansallis-

kiihko ja taidekulttuurin kansallisen omalaatuisuuden kosmopoliittinen vähättely.

Antimarxilaisissa taidekäsityksissä voidaan erottaa kaksi pääsuuntausta. Toinen niistä ilmenee kapitalististen maiden kehittyneiden kansojen taidekulttuurin kansallisen poikkeuksellisuuden vahvistamisena, šovinismia lähentelevänä kansallisten ainesten idealisoimisena, rasistisena suhtautumisena tiettyihin kansallisiin kulttuureihin ja vieraiden kansallisten kulttuuritraditioiden halveksimisena. Toinen suuntaus ilmenee taidekulttuurin ylikansallisen tai kansallisuutta vailla olevan luonteen julistamisena, omasta kansallisesta traditiosta luopumisena, eroosio-teoriana, jonka mukaan taiteen kehityksen kansallinen pohja on häviämässä. Tämä jälkimmäinen suuntaus liittyy tietyssä määrin valheellisiin väitteisiin yhteiskunnallisen kehityksen teistä tieteellis-teknisen vallankumouksen aikakaudella, jolloin tämä kumous muka pyyhkii pois kansalliset rajat. Näiden suuntausten välillä vallitsee tietty ristiriita, mutta se ei ole ehdoton. Loppujen lopuksi kumpikin niistä julistaa, tosin eri muodossa, yhtä ja samaa nationalistista ideologiaa.

Lännessä laajalle levinneiden taidekäsitysten erityispiirteenä on niiden periaatteellinen Eurooppa-Amerikkakeskeisyys. Tämä ei tarkoita sitä, etteivätkö muiden maiden ja maanosien taiteen kokemukset heijastuisi niissä. Aasian, Afrikan ja Latinalaisen Amerikan taiteeseen vetoamisesta on tullut tärkeä tekijä, joka vaikuttaa aikamme taiteentutkimuksen kehitykseen. Mutta porvarillisessa kirjallisuudessa hallitsevien näkemysten mukaan näiden maanosien kansojen käytännön taide muutamaa harvaa poikkeusta lukuunottamatta (Japani, Intia, Kiina) ei ole kansallista, koska näiden kansojen kansallinen itsetunto ei muka vielä ole muotoutunut, vaan se on pikemminkin heimoasteella. Ja samalla kun käytetään hyväksi näiden kansojen taideperintöjä, väitetään että kehitysmaiden taidekulttuurin on käytävä läpi tietty kehitysprosessi noustakseen nykyajan läntisen taiteen tasolle.

Nihilistisen kansallisiin traditioihin suhtautumisen ja modernistisen taiteen eri suuntien välillä vallitsee merkittävä yhteys. Vapauttaessaan taiteen sen kansallisesta pohjasta modernismin teoreetikot julistavat uutta taidesivilisaatiota, joka on eräs kansanomaisuudesta luopumisen omalaatuinen muunnelma. Kansallinen tulkitaan

traditionaaliseksi ja kansallisuutta vailla oleva nykyaikaiseksi, ja tässä suhteessa modernismi sen kannattajien mukaan muodostaa vastakohdan realismille: se on nykytaidetta, joka eroaa traditionaalisesta taiteesta. Tämä muodostaa uuden tärkeän aspektin realismin ja modernismin välisessä taistelussa: ne suhtautuvat täysin vastakkaisesti kysymykseen perinteellisestä ja nykyaikaisesta, kansallisesta ja yleisinhimillisestä (internationalistisesta).

Edellä kuvattujen käsitysten perustavaa laatua oleva metodologinen virhe on siinä, että niistä puuttuu tyystin historiallinen suhtautuminen kysymykseen kansallisesta kulttuurista. Tästä johtuen kansallisuus nähdään itseriittoisena ilmiönä, joka ei liity yhteiskunnan luokkarakenteeseen; niinpä ei myöskään pystytä tekemään historiallisesti oikeata analyysiä nykyisten vapautusliikkeiden luonteesta. Toisaalta taas periaatteellinen antihistorismi ilmenee myös karkean apologeettisissa käsityksissä, joissa niiden tekijöiden luokka-asema ilmenee äärimmäisen selvästi.

Leninismin voitto sosialististen maiden ideologisen elämän koko alueella luo runsaasti liikkumatilaa taiteelliselle luomistyölle ja johtaa sosialistisen taiteen uuteen nousuun, sillä se on erottamaton osa kehittyneen sosialistisen ja kommunistisen yhteiskunnan muotoutumassa olevaa kulttuuria.

Samalla kun pyrimme voittamaan sosialistiseen taiteeseen aiemmassa vaiheessa pesiytyneet puutteet ja hylkäämme dogmaattisuuden ja pintapuolisuuden taideteorian alalla, me käymme myös päättäväistä taistelua sosialistiseen realismiin kohdistuvaa revisionistista kritiikkiä vastaan. Revisionistit keinottelevat eräillä sosialistisen taiteen kielteisillä piirteillä ja käyttävät dogmaattisuuden arvostelemista ei taiteen myönteisten lähtökohtien vahvistamiseen, vaan marxilais-leniniläisen estetiikan perusperiaatteiden tuhoamiseen ja sosialistisen realismin halventamiseen.

Revisionismi estetiikan alalla on nykyään yhtä kuin kirjallisuutta ja taidetta, taiteellisen luomistyön luonnetta ja taiteen paikkaa yhteiskunnan elämässä koskevien antimarxilaisten näkemysten summa. Revisionistien esteettisten käsitysten analysoiminen ja kritisoiminen edellyttää, että muistetaan ainakin kaksi seikkaa. Ensinnäkin

on muistettava, että revisionismia estetiikan alalla ei voida erottaa revisionismista politiikan alalla, vaan se on sen suoranainen ja välitön luomus. Mutta samanaikaisesti sitä on pidettävä elimellisenä ja erottamattomana osana yhteiskunnallista luopuruutta kokonaisuudessaan. Toiseksi on muistettava, että nykyiset revisionistit fraseologisesta tärkeäksi tekeytymisestään huolimatta osoittautuvat Andersenin sadun tapaan »alastomiksi kuninkaiksi», eivätkä heidän käsityksensä merkitse mitään muuta kuin aseiden laskemista porvarillisen ideologian ja porvarillisen estetiikan edessä, itse asiassa ne ovatkin vain porvarillisen estetiikan jäljittelyä. Revisionistien esteettisten käsitysten ja politiikan sekä filosofian alalla esiintyvän revisionismin väliset suhteet ovat monimutkaisia ja monimerkityksellisiä: joissakin tapauksissa ne ovat seurausta poliittisesta ja aatteellisesta luopuruudesta, toisissa tapauksissa ne johtavat siihen. Mutta sääntönä on, että ne ovat toinen toisensa ehtona, sillä aatteellinen ja poliittinen marxilaisuudesta luopuminen värittää revisionismia estetiikan alalla aivan samoin kuin viimeksi mainittu muuttuu elimelliseksi osaksi aatteellista ja poliittista revisionismia laajassa mielessä.

Revisionismin kaltaisen spesifisen ilmiön synty estetiikassa johtuu ideologisen taistelun kärjistymisestä: se ulottuu kerta kaikkiaan kaikille yhteiskunnan henkisen elämän aloille. Samoin se johtuu kirjallisuuden ja taiteen kasvavasta osuudesta tässä prosessissa. Kirjallisuus ja taide liittyvät välittömämmin kuin mitkään muut yhteiskunnallisen tajunnan muodot kysymykseen ihmisestä, ja tästä on tullut eräs keskeisimmistä kysymyksistä aikamme aatteellisissa konflikteissa. Siksi estetiikasta on todellakin tullut eräänlainen lakmuspaperi, joka paljastaa tiettyjen kirjoittajien tai kokonaisten suuntien taiteelliset, mutta myös aatteellis-poliittiset näkemykset. Revisionismi estetiikan alalla ilmenee luopumisena marxilais-leniniläisen taideteorian ja sosialistisen realismin estetiikan periaatteista. Nykyinen revisionismi itse asiassa hylkää realismin, se ylistää antirealismia ja dekadenttia taidetta ja tukee ns. sovjetologisia ajatusrakennelmia, jotka suuntautuvat marxilais-leniniläistä estetiikkaa ja sosialistisen realismin taidetta vastaan.

Revisionismi estetiikan alalla on kansainvälinen ilmiö. Tietenkin on pidettävä mielessä tilanteen muuttuminen

läntisissä sosialistisissa maissa, joissa revisionismi 50-luvun lopulla ja 60-luvun alussa oli varsin laajalle levinnyt ilmiö. Taiteilijoiden aatteellis-poliittinen kypsyys on kasvanut, ja monet revisionismin vaikutukselle alttiit henkilöt ovat jo luopuneet aiemmista harhoistaan. Kommunististen ja työväenpuolueiden ideologinen työ on tuottanut tulosta. Mutta kapitalistisessa yhteiskunnassa ei revisionismia estetiikan alalla vielä ole voitettu. Siihen on kohdistettu murskaavia iskuja, sen antimarxilainen olemus on paljastettu, mutta se on silti hengissä ja muodostaa vakavan uhan.

Kuluneen vuosikymmenen aikana revisionistisia taidekysymyksiä on esitelty täydellisimmin ja viimeistellymmin Ernst Fischerin ja Roger Garaudyn kirjoituksissa; he ovat entisiä »marxilaisia», entisiä kommunisteja, jotka ovat ryhtyneet eräänlaisiksi antimarxilaisuuden ja neuvostovastaisuuden »johtajiksi» estetiikan alalla. Tosin molemmat kutsuivat itseään edelleen marxilaisiksi ja väittivät jopa, että marxismin luova kehitys ilmenee nimenomaan heidän kirjoituksissaan. Käytännössä he kuitenkin ovat porvarillisen estetiikan epigoneja.

Sosialistisen taiteen luomisen metodin ja aatteellisten perusteiden revisionistinen »kritiikki» on täynnä piintynyttä skolastiikkaa ja määrätöntä dogmaattisuutta. Meidän vastustajamme kysyvät demagogisesti: missä Marxin, Engelsin tai Leninin kirjoituksessa sanotaan, että sosialistisen realismin tulee olla sosialistisen taiteen luomisen metodi? He haeskelevat heidän teoksistaan sanoja »sosialistinen realismi» eivätkä halua nähdä (tai pysty näkemään) että marxismi-leninismin aatteiden koko rakenne on sosialistisen realismin metodin teoreettista perustelua.

He eivät välitä siitä yleisesti tunnetusta tosiseikasta, että sosialistisen realismin tärkeimmät periaatteet — taiteellisen ajattelun historismi, sosialistinen humanismi, sosialistisen taiteen puoluekantaisuus ja kansanomaisuus, korkean aatteellisuuden ja taiteellisen ammattitaidon ykseys, elämän vallankumouksellisen kehityksen totuudenmukainen kuvaaminen jne.— on perusteltu syvällisesti marxismin klassikoiden teoksissa.

Revisionistit ja dogmaatikot väittävät sosialistisen realismin periaatteiden jarruttaneen taiteen kehitystä. Ketään heistä ei hämmennä se, että koko maailman taide-

kulttuuria tuotannollaan rikastuttaneiden taiteilijoiden Gorkin ja Majakovskin, Šolohovin ja Fadejevin, Stanislavskin ja Nemirovitš-Dantšenkon, Eisensteinin, Pudovkinin ja Dovženkon, Becherin ja Brechtin tuotanto perustui sosialistisen realismin metodiin.

Korostamme vielä kerran: taistelu sosialistista realismia vastaan johtaa käytännössä realismin kieltämiseen mitä laajimmassa merkityksessä. Realismia aletaan pitää »läpikäytynä» vaiheena taiteessa, sen vastapainoksi keksitään kaikenlaisia antirealistisia suuntia, joita kaikin tavoin ylistetään ja tyrkytetään. Realismi julistetaan vanhentuneeksi ja aikamme vaatimuksia vastaamattomaksi. Parhaassa tapauksessa sen on tehtävä tilaa uudelle, erityiselle »integraalille realismille», »rajattomalle realismille», joka merkitsee eriskummaista ja mahdotonta realismin ja antirealismin liittoa ja käytännössä antautumista modernismin edessä.

Garaudy ja Fischer perustelevat »rajatonta realismia» tunnetusti sillä, että muuttuva todellisuus vaatii muuttuvaa taidetta. Tietenkin todellisuuden perusteellinen muuttuminen synnyttää uusia taidetraditioita, uusia ongelmia taiteessa ja uusia taiteellisia ilmaisukeinoja. Realismi on tavattoman laajaa, mutta se ei ole rajatonta, ja sen »rajat» eivät määräydy taiteen kielen erityispiirteiden, vaan todellisuuden aatteellis-esteettisen mieltämisen luonteen ja sisällön mukaisesti.

Varsin mielenkiintoista on havaita, että »rajattoman realismin» julistajat eivät tunnusta minkäänlaisia rajoja modernistisessa nykytaiteessa, mutta samanaikaisesti he eivät halua suoda sosialistiselle yhteiskunnalle oikeutta luoda sen luonnetta vastaavaa taidetta — sosialistisen realismin taidetta. Garaudyn ja Fischerin toiminnalle estetiikan alalla on ominaista täysin kielteinen asenne sosialistiseen realismiin, sosialistisen yhteiskunnan kirjallisuuden ja taiteen panettelu sekä halukkuus ujuttaa sosialististen maiden taiteilijoille sekä kapitalistisen yhteiskunnan edistyksellisille taiteilijoille modernismin luomisen periaatteita.

Antonio Gramsci on sanonut, että totuus on aina vallankumouksellinen. Realismi ei aina välttämättä johda taiteilijaa sosialismiin, mutta taistelu sosialismia ja sen ideologiaa vastaan johtaa väistämättä realismista luopu-

miseen. Näin on käynyt myös sosialistisen realismin revisionistisessa kritiikissä.

Kaikkein selkeimmin revisionismin kansanvastainen olemus paljastuu taistelussa leniniläistä taiteen puoluekantaisuuden periaatetta vastaan. Meille puoluekantaisuus on elämän korkein totuus, se on kansan palvelemista. Meidän aikanamme syvällinen perehtyminen elämään ja sen salaisen olemuksen tajuaminen ei voi loogisesti olla johtamatta kommunistiseen puoluekantaisuuteen. Ranskalainen kommunistinen kirjailija Louis Aragon on ilmaissut suurenmoisesti tämän ajatuksen: »Niille, jotka kysyvät minulta: 'Loppujen lopuksi kumpi te ennen muuta olette, kommunisti vai kirjailija?', minä vastaan aina: 'Olen ennen muuta kirjailija ja siksi olen kommunisti'. Tällainen on asioiden looginen järjestys minun kannaltani.»

Näin puhuu taiteilija ja kansalainen. Taiteellisuus ja yhteiskunnallinen osallistuminen yhtyvät hänen tuotannossaan elimellisesti toisiinsa. Revisionistit taas julistavat väsymättä, etteivät maailmankatsomuksen selkeys ja ideologinen ykseys suinkaan ole välttämättömiä sosialistisen yhteiskunnan taiteilijoille, vaikka sosialistisen taiteen koko historia osoittaa vakuuttavasti, että kommunististen ihanteiden ja yhteiskunnallisen edistyksen tietoinen palveleminen ovat perusedellytyksiä taiteen hedelmälliselle kehitykselle sosialistisessa yhteiskunnassa.

Ovatko revisionistien käsitykset sitten omaperäisiä? Eivät tietenkään. Kaikki heidän argumenttinsa on ammennettu nykyestetiikan taantumuksellisten suuntien arsenaalista. Esimerkiksi länsisaksalainen »sovjetologi» Jürgen Rühle luonnehtii Leninin artikkelia *Puoluejärjestö ja puoluekirjallisuus* manifestiksi siitä, »miten politiikka orjuuttaa kirjallisuuden» ja taiteen puoluekantaisuuden hän luonnehtii »taiteilijoille väkisin puetuiksi kahleiksi». Puheet ns. »puolueen sanelusta» sosialistisessa taiteessa eivät väisty taantumuksellisten »marxologien» kirjoituksista heidän yrittäessään vääristellä puolueen sosialistisissa maissa harjoittaman kirjallisuuden ja taiteen johtamisen todellista merkitystä ja sisältöä. »Marxologien» ja revisionistien näkemysten täydellinen yhtenevyys sosialistista taidetta vastaan käytävässä taistelussa on aivan ilmeinen.

Vielä jokin aika sitten Fischer ja Garaudy kehittelivät esteettisiä ajatusrakennelmiaan marxismi-leninismin klassikkoihin viitaten ja selittivät heidän esittämiään periaatteita loukattavan sosialististen maiden kulttuurielämän rakentamisessa. Nykyään Garaudyn ja Fischerin seuraajat eivät tyydy vain vastustamaan kommunististen puolueiden taidepolitiikkaa, vaan he tulkitsevat kokonaan uudelleen Marxin, Engelsin ja Leninin muotoilemia tärkeimpiä ajatuksia. Sen lisäksi he jopa kaikin tavoin vähättelevät ja väristelevät marxismi-leninismin klassikoiden merkitystä ja osuutta. Marek ja Fischer hylkäävät teoksessaan *Mitä Lenin todella sanoi* leninismin filosofisen perinnön, asettavat Marxin ja Leninin vastakkain ja palaavat vanhaan legendaan! Marx oli ennen muuta teoreetikko, Lenin taas käytännön mies. Fischer ei hyväksy Leniniä filosofina; Garaudy »kritisoi» Leniniä siitä, ettei tämä muka pystynyt näkemään 1900-luvun taiteellisten etsintöjen mieltä jne. Piiri on sulkeutunut. He aloittivat marxismi-leninismin »suojelemisesta» dogmaattisilta vääristelyiltä ja päätyivät häpeällisiin hyökkäyksiin marxilaisuutta, sen teoriaa ja käytäntöä, estetiikkaa ja politiikkaa vastaan.

Jo vuonna 1967 saksalainen marxilainen filosofi Robert Steigerward teki pilaa Garaudyn kuuluisasta kirjasta ja arvioi Fischerin teoksen *Taide ja rinnakkainolo* peruskonseption yritykseksi laajentaa rajattomasti marxismin rajoja. Hän otsikoi arvostelunsa tästä teoksesta *Marxilaisuudeksi vailla rantoja*. Ja tämä on hyvin järkevää. Garaudy oli »laajentanut» realismin puitteita niin, että sen tilalle nousi modernismi, ja Fischer puolestaan tulkitsi niin vapaasti marxilaisuutta, että se hänen teoksissaan sai itse asiassa porvarillisen ideologian muodon. Fischerin ja Garaudyn luopuminen marxilais-leniniläisen estetiikan perusajatuksista ja sitä seurannut täydellinen pesäero marxismi-leninismistä on varsin opettavainen. He olivat kumpikin olleet ennen mukana kommunistisessa liikkeessä ja niinpä he eivät aloittaneetkaan ideologista luopuruuttaan puolueittensa poliittisen linjan suoranaisesta hylkäämisestä. 60-luvulla kumpikin aloitti kritisoimalla ns. dogmaattisia kerrostumia ennen muuta kirjallisuuden ja taiteen alalla ja asettuivat vastustamaan kommunististen puolueiden ensisijaisesti taidepolitiikan alalla omaksumaa linjaa. Mutta ideologisen taistelun lo-

giikka johti heidät askel askeleelta poliittiseen petturuuteen.[1]

Samalla kun käymme hellittämätöntä taistelua revisionismia vastaan tulee meidän muistaa myös toinen vaara — dogmaattisuus. Tällä hetkellä taistelu dogmaattisuutta vastaan, joka ilmenee täydellisimpänä maolaisten käsityksissä, on maailman kommunistiselle liikkeelle yhtä tärkeää kuin taistelu revisionismia vastaan. Tämä koskee estetiikkaa ja taidetta samassa määrin kuin muitakin ideologisen elämän aloja. Maolaiset alistavat jopa revisionismia vastaan käytävän taistelun palvelemaan valheellisia ja elämän hylkäämiä käsityksiään. Poikkeuksellisen suurta vahinkoa dogmaatikot aiheuttavat estetiikan ja käytännön luomistyön alalla tulkitsemalla väärin Leninin periaatetta taiteen puoluekantaisuudesta. He eivät välitä tunkeutua taiteellisen luomistyön esteettiseen olemukseen, vaan jäsentävät taideteoksen keinotekoisesti siihen sisältyväksi aatteellis-poliittiseksi sisällöksi ja taiteelliseksi muodoksi. Taiteellisuus ei heidän mukaansa ole idean elämää taiteessa, vaan puhdasta illustratiivisuutta. Yhtenäinen aatteellis-esteettinen kriteeri hajotetaan kahtia: teos arvotetaan aluksi poliittiseksi ja sitten siitä riippuen, ikään kuin sen johdannaisena, esteettisesti ja taiteellisesti. Dogmaatikot sulauttavat taiteen, joka on erityinen ja monimutkainen henkisen elämän ala, välittömästi poliittiseen ideologiaan.

NKP:n ja muiden kommunististen puolueiden taidetta koskevissa asiakirjoissa puoluekantaisuus nähdään taiteen kommunistisena aatteellisuutena, mutta tällöin otetaan aina huomioon aatteellisuuden ja taiteilijan ammattitaidon ykseys, taiteen esteettinen ominaislaatu ja ne erityiset keinot, joilla taide ilmentää edistyksellisimpiä aatteita ja vahvistaa ihannetta. Dogmaatikot eivät välitä taiteen luonteesta, ja primitiivisellä tulkinnallaan taiteen poliittisuudesta dogmaattisuus itse asiassa vähättelee taiteen merkitystä ideologisessa taistelussa, se haittaa työtätekevien esteettistä kasvattamista ja auttaa näin marxilais-leniniläisen estetiikan vastustajia taistelemaan sitä vastaan.

Dogmaattisuus samoin kuin revisionismikin vastustaa

---

1 Revisionististen taidekäsitysten eräitä aspekteja tarkasteltiin 1. luvun kohdissa »Taide ja tiedostaminen» ja »Taide ja ideologia».

sosialistisen realismin metodia ja sen perusvaatimusta — uskollisuutta elämän totuudelle. Kiinalaiset dogmaatikot julistavat sosialistinen realismi -käsitteen »kestämättömäksi» juuri siksi, että tämä luomisen metodi edellyttää todellisuuden tutkimista taiteen kautta. Heidän mielestään taiteilijan tehtävänä ei ole puhua siitä, mitä elämässä on, vaan siitä, mitä siinä tulee olemaan. Tämä vapauttaa taiteilijan olemassaolevan todellisuuden totuudellisesta kuvaamisesta: realismi kuuluu menneisyyteen, nykytaiteen tulee olla luonteeltaan pikemminkin »romanttista», sillä sen päätehtävänä on ilmentää unelmaa tulevasta elämästä. Siksi he ehdottavatkin, että sosialistisen realismin metodin asemesta otettaisiin käyttöön uusi käsite — »vallankumouksellisen realismin ja vallankumouksellisen romantiikan yhdistelmä». Käytännössä tämä johtaisi taiteen palvelemaan yhtä ainoata funktiota — maolaisten ideoiden ylistämistä.

Tämän haennaisen käsityksen yhteydessä on syytä korostaa kolmea seikkaa. Ensinnäkin: sosialistisen realismin metodi edellyttää elämän vallankumouksellisen kehityksen oikeata esittämistä, mikä puolestaan merkitsee sitä, että se johtaa taiteilijan kuvaamaan todellisuutta sellaisena kuin se on, mutta myös auttaa häntä näkemään sen historiallisen perspektiivin. Uskollisuutta elämälle ja ihanteen ilmaisemista ei voida erottaa toisistaan sosialistisen realismin taiteessa. Toiseksi: dogmaatikkojen teesi »realismin yhdistämisestä romantiikkaan» voi näyttää analogiselta Gorkin aikoinaan esittämän realismiin sisältyvää romantiikkaa koskevan ajatuksen kanssa. Mutta Gorki tarkoitti romantiikalla sitä, että se pystyy sisällyttämään todellisuuden kuvaamiseen haaveen tulevaisuudesta. Hän korosti aina väsymättä, että taiteilijan tärkein tehtävä on pysyä uskollisena totuudelle. Gorkilla totuus ja haave olivat toinen toisensa edellytyksiä, dogmaatikoilla ne ovat toistensa vastakohtia. Sitä paitsi Gorki myöhempinä aikoina lakkasi kokonaan käyttämästä sanontaa »realismin ja romantiikan yhteenliittäminen», sillä hänen mukaansa käsite sosialistinen realismi oli käsitteenä täydellisempi. Siihen sisältyy vallankumouksellisen romantiikan elementti, eikä se siksi kaipaa minkäänlaista täydennystä. Maolaisten näkemykset eivät siis suinkaan lähene Gorkin näkemyksiä, he päinvastoin erkanevat hänestä ja tekevät pesäeron Gorkin kanssa. Kolmanneksi:

dogmaattinen käsitys ihanteesta merkitsee luopumista materialismista. Marxilainen estetiikka pitää materialistisen historiankäsityksen mukaisesti yhteiskunnallista ja esteettistä ihannetta ilmauksena ideaalisen ja reaalisen ykseydestä. Ihanteen ja vallankumouksellisen todellisuuden välinen ero osoittaa erityisen selvästi, että dogmaattisuus estetiikan samoin kuin politiikankin alalla on vain revisionismin toinen puoli.

3. TAITEEN PUOLUEKANTAISUUS JA KANSANOMAISUUS

Eräs marxilais-leniniläisen estetiikan perusajatuksista on vaatimus taiteen luokkaluonteen paljastamisesta. Taiteen riippuvuus yhteiskuntasuhteista havaittiin jo esimarxilaisessa materialistisessa estetiikassa, mutta vasta marxismi osoitti, että elämän taiteessa heijastumisen luonne johtuu tiettyjen luokkien eduista, luokkataistelun tilasta ja tasosta sekä yhteiskunnassa hallitsevan ideologian luonteesta.

Plehanov analysoi suurenmoisessa artikkelissaan *1700-luvun ranskalainen näytelmäkirjallisuus ja maalaustaide sosiologian kannalta katsottuina* Ranskan taiteen historiaa ranskalaisen yhteiskunnan myrskyisen vuosisadan aikana ja osoittaa mainiosti, miten taiteen kehitystä määräävät yhteiskunnan luokkarakenteessa ja luokkataistelun kulussa tapahtuneet muutokset. Itsevaltiuden aikakaudella oli hoviklassisismi hallitsevassa asemassa; se ylisti monarkistista järjestelmää ja aristokratian hyveitä. Mutta kun porvaristosta tuli hallitseva luokka aristokratian asemesta, alkoi klassinen tragedia väistyä draaman tieltä; tämä draama ei ylistänyt vaan ivasi aristokratiaa, korosti sen paheita ja ylisti puolestaan porvariston hyveitä.

Aivan analoginen kehitysprosessi tapahtui Plehanovin mukaan tuolloin myös maalaustaiteessa: »Ludvig XIV:n kaudella, ts. aikana, jolloin säätymonarkia kehittyi huippuunsa, ranskalaisella maalaustaiteella oli vielä hyvin paljon yhteistä klassisen tragedian kanssa... Ja aivan samoin kuin klassinen tragediakin se valitsi sankarinsa vain maailman mahtavien joukosta. Maalaustaiteessa tai-

teellista makua sanellut Charles Le Brun tunsi oikeastaan vain yhden sankarin: Ludvig XIV:n, jonka hän muuten puki antiikkiajan vaatteisiin.»[1] Näin oli Ludvig XIV:n aikana, mutta kun siirryttiin Ludvig XV:n aikaan, tapahtui maalaustaiteessakin muutos. Tarkastellessaan kuvataiteen kehityksessä tapahtuneita muutoksia dramatiikan muutosten analogian mukaan Plehanov havaitsi, että Diderotin kyynelehtivät draamat olivat näyttämölle siirrettyä laatukuvamaalausta. Näiden analogisten prosessien alkulähteen muodostivat ranskalaisen yhteiskunnan luokkarakenteessa tapahtuneet muutokset. Ranskalaisen aristokratian evoluutio ja kolmannen säädyn taistelu itsevaltiutta vastaan heijastuu Plehanovin mukaan myös Ranskan taiteen kehityksessä: klassisismi, rokokoo, sentimentalismi ja uusklassisismi ovat yhteiskunnallisia prosesseja vastaavia ilmiöitä taiteessa ja näiden prosessien pohjana on luokkien taistelu.

Taide on aina luokkiin sidottua, mutta kaikkein täydellisimmin sen luokkaolemus paljastuu yhteiskunnallisten ristiriitojen kärjistymisen aikoina. Siksi onkin luonnollista, että taiteen luokkaluonne ilmenee erityisen selvästi ja paljaasti meidän aikanamme, jonka pääsisältönä on siirtyminen kapitalismista sosialismiin ja jolloin ideologinen taistelu taiteen alalla saa erikoisen kärkevän luonteen.

Kapea-alaisuus ja yksinkertaistukset ovat vieraita marxilais-leniniläiselle käsitykselle taiteen luokkaluonteesta. Marxismi vastustaa taiteen luokkaolemuksesta piittaamatonta porvarillista estetiikkaa mutta myös vulgaaria sosiologismia, joka liittää taiteen karkeasti ja välittömästi tuotantovoimien tilaan ja soveltaa yksiviivaisesti ideologisia kategorioita jopa taiteen kieleen ja sen teknisiin ilmaisukeinoihin. Vulgaarisosiologien mielestä taide ei heijasta elämää, vaan ainoastaan taiteilijan luokkanäkemyksiä elämästä. Tällaiset karkeat yksinkertaistukset, jotka itse asiassa merkitsevät erkaantumista realismista, mahdollistavat laajan subjektivismin ja taiteellisen mielivallan taiteessa. Mutta vulgaarin sosiologismin hylkääminen ei missään tapauksessa merkitse luopumista luokkakantaisesta suhteesta taiteeseen.

Lenin rikastutti marxilaista näkemystä taiteen luokka-

---

[1] *Georgi Plehanov*. Taide ja kirjallisuus. Kustannusliike Edistys, Moskova 1975, s. 173.

olemuksesta kehittelemällään periaatteella taiteen puoluekantaisuudesta. Leniniläinen periaate taiteen puoluekantaisuudesta ja ajatus sen luokkaluonteesta ovat samansuuntaisia mutta eivät yhteneviä käsitteitä. Luokkayhteiskunnassa taiteella on tietenkin aina luokkaluonne, ja juuri tästä kasvaa sen puoluekantaisuus. Mutta Lenin perusteli puoluekantaisuus-käsitettä ei tavallisena, vaan kaikkein täydellisempänä ilmentymänä korkealle kehittyneestä luokkataistelusta taiteessa. Puoluekantaisuus edellyttää taiteelta suurimittaista osallistuvuutta, aktiivista ja tietoista kansan palvelemista. Neuvostotaiteen puoluekantaisuus merkitsee nykyään myös sitä, että sen kehittäminen ja vahvistaminen on taistelua vierasta ideologiaa, dekadenssia, abstraktionismia ja mitä tahansa muita antirealistisen taiteen ilmentymiä vastaan.

Puoluekantaisuus-periaate otettiin ensi kertaa esille ja perusteltiin Leninin kirjoituksessa *Puoluejärjestö ja puoluekirjallisuus* (1905). Nyt tästä periaatteesta on tullut sosialististen maiden kommunististen puolueiden kirjallisuus- ja taidepolitiikan perusta. Sitä on kehitelty edelleen puolueiden edustajakokousten ja istuntojen päätöksissä ja puoluejohtajien taidetta koskevissa lausunnoissa. Puolueen asiakirjoissa ja teoreettisissa tutkimuksissa Leninin periaatetta taiteen puoluekantaisuudesta on kehitelty sosialistisen realismin taiteen käytännön kokemuksilla; sitä kehitetään edelleen taiteellisen luomistyön nykytehtävien mukaisesti.

Leninin artikkelissa *Puoluejärjestö ja puoluekirjallisuus* puoluekantaisuus esitetään ennen muuta avoimena siteenä taiteilijan ja proletariaatin sekä proletariaatin puolueen välillä. Lenin on sanonut, että kirjallisuuden on oltava osa proletariaatin yleistä asiaa. Hän lähti siitä, ettei sosialistista taidetta voi erottaa työväenluokasta. Hän oli myös sitä mieltä, että puolueen suorittama kirjallisuuden ja taiteen kehityksen johtaminen on puoluetyön elimellinen osa-alue.

Taiteen puoluekantaisuus on saanut uuden ulottuvuuden sosialistisessa yhteiskunnassa, jolle on ominaista moraalis-poliittinen yhtenäisyys: taiteesta on tullut osa kansan yleistä asiaa. Juuri tästä johtuen yhteys kansan elämään on sosialistisen taiteen tärkein kehityslinja. Siinä ilmenee se, mitä konkreettisesti tarkoitetaan, kun puhutaan taiteen palvelevasta osallistuvuudesta sosialistisessa

yhteiskunnassa. Sosialististen maiden taiteilijoiden tehtävänä on ottaa aktiivisesti osaa työtätekevien kommunistiseen kasvattamiseen, heidän on vahvistettava taiteen keinoin kommunistisen moraalin jaloja periaatteita. Heidän tehtävänään on myös kehittää monikansallista sosialistista kulttuuria ja muovata joukkojen esteettistä makua.

Sosialistisen taiteen puoluekantaisuus ei suinkaan johdu taiteilijan puoluejäsenyydestä. Puolueen jäsenyys ei itsessään vielä automaattisesti takaa hänen tuotantonsa puoluekantaisuutta. Taiteilija voi olla puolueeseen kuulumaton, mutta taiteessaan syvästi puoluekantainen. Kuten tunnettua ei esimerkiksi Gorki ollut puolueen jäsen. Ei sitä ollut Majakovskikaan, mutta hän ei kuvitellutkaan tuotantoaan vallankumouksen, kansan ja puolueen palvelemisen ulkopuolella. Estetisoinnin ja snobismin leppymättömänä vihamiehenä Majakovski selitti runoutensa puoluetyön taiteelliseksi ilmentymäksi: »Sanovat että Majakovski, nähkääs, on runoilija, niin että pysytelköön omassa runoilijankopissaan... Minä viis veisaan siitä, että olen runoilija. En minä ole runoilija, vaan ihminen, joka on pannut kynänsä palvelemaan, huomatkaa, palvelemaan, tätä hetkeä, nykytodellisuutta ja sen vetäjää — neuvostohallitusta ja puoluetta.» Taiteilijan puoluekantaisuus ilmenee siinä, että hän omistaa koko lahjakkuutensa, ammattitaitonsa ja taiteensa suurelle asialle: kommunismin puolesta käytävälle taistelulle, kommunistisen puolueen politiikan toteuttamiselle ja koko kansan intresseille. Konstantin Fedin on sanonut: »Minulle kirjallisuustaiteella on yksi ainoa merkitys: se on yhteiskuntaa ja kansaa palvelevaa toimintaa.»

Porvarillinen taide tekeytyy usein puolueettomaksi, vapaaksi poliittisista intresseistä, luokista ja jonkin poliittisen puolueen toiminnasta. Mutta käytännössä se on yhtä puoluekantaista kuin sosialistinenkin taide. Se on ideologinen päällysrakenne ja palvelee — suoraan tai epäsuorasti, avoimesti tai salatusti — porvarillista yhteiskuntaa ja sen hallitsevia luokkia. Tällöin tarkoitamme puoluekantaisuudella luonnollisestikin taantumuksellisen porvarillisen taiteen lukuisia erilaisia virtauksia — emme kriittistä realismia emmekä porvarillisessa yhteiskunnassa elävien taiteilijoiden tuotannossa havaittavia edistyksellisiä ilmiöitä. Tietenkin tällainen taide on niin ikään puo-

luekantaista, mutta sillä on toinen yhteiskunnallinen sisältö.

Kommunistisen puoluekantaisuuden paremmuus ilmenee siinä, että se sitoessaan taiteilijan kansaan laajentaa taiteilijan luomismahdollisuuksia. Sosialistisen taiteen kokemukset osoittavat vakuuttavasti, että ainoastaan ne taiteilijat ovat luoneet todellisia esteettisiä arvoja, joiden tuotantoa on elähdyttänyt korkea kommunistinen aatteellisuus.

Taiteen puoluekantaisuuden periaate ei ole vain yleispoliittinen ilmaus taiteen aatteellisuudesta. Taiteen puoluekantaisuus on myös esteettinen periaate — ja tätä dogmaatikot eivät ymmärrä — joka ottaa huomioon sekä taiteellisen luomistyön ominaislaadun kokonaisuudessaan että jokaisen taiteilijan yksilölliset erityispiirteet.

Lenin totesi, että kirjallisuus osana proletariaatin yleistä asiaa on puolueideologian ilmentymän spesifinen muoto. »On selvää, että kirjallinen työ on vähemmän kuin mikään muu mekaanisesti tasoitettavissa, nivelloitavissa, siihen ei sovellu enemmistön ylivalta vähemmistöön nähden. On selvää, että tällä alalla on ehdottomasti taattava enemmän liikkumistilaa henkilökohtaiselle aloitteelle, yksilöllisille taipumuksille, liikkumistilaa ajatukselle ja mielikuvitukselle, muodolle ja sisällölle. Kaikki tämä on kiistatonta, mutta kaikki tämä todistaa vain sitä, että proletariaatin puoluetoiminnan kirjallisuusalaa ei saa kaavamaisesti samastaa proletariaatin puoluetoiminnan muiden alojen kanssa.»[1]

Tästä voimme tehdä paitsi sen johtopäätöksen, ettei taidetta saa johtaa kaavamaisen hallinnollisesti, myös sen — aivan yhtä tärkeän — että taiteen puoluekantaisuus paljastuu taideteoksen taiteellisesta kudoksesta. Todella puoluekantaisia taideteoksia ovat ne, joissa taidekuvien olemus palvelee kansan kommunistista kasvattamista ja auttaa puoluetta ja kansaa uuden elämän rakentamisessa. Yleisien totuuksien deklamoimiseen tyytyvä taide ei ole vakuuttavaa, eikä se siksi voi esittää aktiivista ja toimivaa osaa yhteiskuntaelämässä. Tällöin se osoittautuu valepuoluekantaiseksi jopa silloin kun taiteilija ottaa itselleen subjektiivisesti korkeita kansalaistehtäviä. Hän ei saavuta päämääräänsä taiteellisuuden ulkopuolella. Siksi

[1] *V. I. Lenin.* Kirjallisuudesta ja taiteesta, s. 70—71.

puolue ei erota taiteellista ammattitaitoa korkeasta aatteellisuudesta. Ammattitaito ei ole vain ammatillista teknologiaa. Ideaa ei voida ilmaista ammattitaidon ulkopuolella.

Marxilais-leniniläiseen käsitykseen taiteen puoluekantaisuudesta sisältyy taiteellisen luomistyön vapaus. Puoluekantaisuus ja luomisen vapaus liittyvät elimellisesti toisiinsa sosialistisen realismin taiteessa. Meidän vastustajamme ovat tunnetusti julistaneet useaan otteeseen, ettei puoluekantaisuus sovi yhteen luomisen vapauden kanssa, koska puolueen harjoittama taiteen johtaminen muka kahlehtii taiteilijaa, pakottaa hänet hyväksymään vieraita aatteita, näkemyksiä ja pyrkimyksiä ja rajoittaa taiteellista yksilöllisyyttä. Muistelkaamme, miten Lenin mielsi tämän asian: Me kannatamme lehdistön vapautta. Tarvitsemme kirjallisuutta, joka on vapaata paitsi poliisimielivallasta myös pääomasta, karrierismista ja porvarillis-anarkistisesta individualismista. Ei ole olemassa ehdotonta lehdistön, taiteellisen luomistyön ja esteettisten näkemysten vapautta. Ei voi elää yhteiskunnassa ja olla siitä vapaa. Porvarillis-anarkistiset käsitykset taiteilijan riippumattomuudesta elinolosuhteista ja hänen absoluuttisesta luomisen vapaudestaan ovat pelkkää tekopyhyyttä. Kapitalismissa ei ole mitään todellista vapautta. Rahan valtaan perustuva yhteiskunta orjuuttaa taiteilijan ja prostituoi hänen tuotantonsa. »Porvarillisen kirjailijan, taiteilijan, näyttelijättären vapaus on vain naamioitua (tai tekopyhästi naamioitua) riippuvuutta rahasäkistä, lahjuksista ja ylläpidosta.»[1]

Todellinen vapaus voi vallita vain sosialistiselle pohjalle uudelleenjärjestetyssä yhteiskunnassa.

»Se on oleva vapaata kirjallisuutta, sillä ei oman hyödyn tavoittelu eikä virkaura, vaan sosialismin aate ja myötätunto työtätekeviä kohtaan tulevat värväämään sen riveihin yhä uusia voimia. Se on oleva vapaata kirjallisuutta, sillä se ei tule palvelemaan kaikkeen kyllästynyttä sankaritarta, ei 'huippukerroksen kymmentä tuhatta', joita vaivaa ikävystyneisyys ja liiallinen rasvoittuneisuus, vaan miljoonia ja kymmeniä miljoonia työtätekeviä, jotka muodostavat maan parhaimmiston, maan voiman ja tulevaisuuden. Se on oleva vapaata kirjallisuutta, joka he-

---

[1] *V. I. Lenin.* Kirjallisuudesta ja taiteesta, s. 74.

delmöittää ihmiskunnan vallankumouksellisen ajattelun viimeistä sanaa sosialistisen proletariaatin kokemuksella ja vireällä työllä ja luo jatkuvan vuorovaikutuksen entisyyden kokemuksen (tieteellisen sosialismin, johon sosialismin kehitys alkeellisista, utopistisista muodoistaan on päätynyt) ja nykyisyyden kokemuksen (työläistoverien nykyisen taistelun) välille.»[1]

Lenin toi nämä ajatukset julki vuosisatamme alussa, mutta ne ovat tänään yhtä ajankohtaisia kuin silloinkin. Vapaudellaan kerskuva porvarillinen demokratia tuhoaa 1900-luvun keskivaiheilla Siqueirosin freskoja ja riistää aikakauden huomattavalta taiteilijalta ei luomisen vaan fyysisen vapauden: sulkee hänet moneksi vuodeksi vankityrmään. Porvarillisen yhteiskunnan taiteilijan on tehtävä valinta: alistuako porvariston maulle ja ihanteille, käyttää hyväksi näennäisvapautta ja tuhota lahjansa vai pysyäkö todellisen taiteellisen kauneuden luojana ja palvella lahjoillaan kansaa? Jälkimmäinen vaihtoehto merkitsee sitä, että on oltava valmis kestämään mitä tahansa koettelemuksia. »Taiteilijan on vaikea säilyttää riippumattomuutensa, vaikea pysyä rehellisenä kansalaisena», totesi Siqueirosin tytär.— »Yhteiskunta pyrkii musertamaan hänet ja muuttamaan omaksi edukseen, tai sitten telkeämään hänet ristikoiden taakse. Esimerkin ensimmäisestä tarjoaa erään Diego Riveran parhaimpiin lukeutuneen oppilaan Rufino Tamayon tuotannossa ja ideologisissa näkemyksissä tapahtunut evoluutio; hänestä on nykyään tullut abstraktionistien lippu. Esimerkin toisesta vaihtoehdosta tarjoaa isäni.»

Kuuluisa ranskalainen ohjaaja Jean Vilar joutui jättämään Ranskan kansallisteatterin, ja hänen maanmiehensä Louis Daquin väittää, että nyky-Ranskassa näyttelijästä on tullut kauppatavaraa, joka noteerataan elokuvamarkkinoilla kuin osakkeet pörssissä. Englantilainen ohjaaja Peter Brook valittaa mielenkiintoisten vakavaa ohjelmaa esittävien teattereiden kurjaa toimeentuloa samanaikaisesti, kun vulgaaria ohjelmistoa esittävät teatterit kukoistavat. Englantilainen dramaatikko John Osborne pitää Englannin draamateatterin vaikean tilan syynä sen riippuvuutta taiteen kauppatavaraksi muuttaneista yhteiskuntaryhmistä ja nimittää managereiden valtaa eräänlai-

---

[1] *V. I. Lenin.* Kirjallisuudesta ja taiteesta, s. 74—75.

seksi Englannin teatteritaiteen General Motorsiksi. Nämä monopolit valvovat teattereiden toimintaa. Amerikkalaisen Nation-lehden teatterikriitikko on pakotettu myöntämään: »Taiteilija ei piirrä sitä, mitä elämä hänelle sanelee, vaan sitä mikä takaa hänelle leivän ja mikä noteerataan markkinoilla. Rehelliset taiteilijat... hylkäävät mieluummin yhteiskunnan, jonka esteettiset periaatteet muuttuvat yhä suuremmassa määrin epätaiteellisiksi.» Ranska, Englanti ja Yhdysvallat ovat porvarillisten vapauksien klassisia esimerkkimaita, mutta jokaisessa niistä luomisen vapaus on varsin illusorista.

Kuten Lenin korosti, juuri sosialismi luo kaikkein laajimman liikkuma-alan vapaalle taiteelliselle luomistyölle. Tämä ei tietenkään merkitse taiteilijan »vapautta» sosialistisesta yhteiskunnasta, sen elämän laeista ja normeista, kansan tarpeista, sen elämän peruskysymyksistä tai sen taistelusta kommunismin rakentamisen puolesta. Absoluuttista yksilön vapautta ei voi olla olemassa eikä sitä tule olemaan edes kommunismissa. Sosialistisessa yhteiskunnassa puolueen harjoittama taiteen johtaminen ilmenee siinä, että puolue ohjaa aatteellisesti taiteilijoita luomaan kansan elämän etujen mukaisesti.

Marxismin kannalta vapaus saavutetaan välttämättömän tiedostamisen kautta. Marxilaiset hylkäävät sokean alistumisen fataalin välttämättömyyden edessä. Mutta yhtä vierasta heille on myös voluntaristinen ja anarkistinen omapäisyys. Ranskalainen kirjailija ja kommunisti Henri Barbusse ivasi tällaisia anarkistis-voluntaristisia käsityksiä ja huomautti ironisesti, että jos vapaudella tarkoitetaan oikeutta tehdä mitä tahansa, silloin vapauskäsite saa saman sisällön kuin sana »mielettömyys». »Vapauden on ennen muuta autettava meitä syvällisen ja korkean moraalilain omaksumisessa, kun me vain kykenemme ymmärtämään sen ja olemaan sen arvoisia.» Taiteilijan vapaus on maailman ymmärtämistä, sen elämään perehtymistä, sydämen ja järjen avaamista vastaanottamaan sitä ja tämän maailman sekä sen väistämättömän liikkeen kohti ihannetta ilmentämistä luomistyössä.

Luomistyön vapaus ei sosialismissa ilmene taiteilijan näennäisenä riippumattomuutena elämän laeista, vaan hänen syvällisimpien pyrkimystensä ja aatteellisten sekä luomisen päämääriensä luonnollisena ja vapaaehtoisena sulautumisena kansan elämään. Sosialistisen taiteen aat-

teellinen olemus, taiteilijan uskollisuus kansalleen ja kommunistiselle puolueelle saa täydellisimmän ilmauksensa taiteen puoluekantaisuudessa. Näin ymmärtävät sosialistisen taiteen tekijät puoluekantaisuuden, joka on vapauden korkein ilmentymä. Tässä mielessä — jos nyt otetaan esimerkiksi neuvostoliittolaiset taiteilijat — Majakovski nimitti teoksiaan »puolueen kirjoiksi»; tätä tarkoitti näyttelijä Hmeljov nimittäessään esityksiään »puolueellisesti kantaaottaviksi», tässä mielessä Pudovkin sanoi puolueen ohjaaman tuotannon »löytävän vastakaikua veressä ja sydämessä» ja kuvataiteilija Korin sanoi koko tuotantonsa olevan peräisin »vallankumouksen hengestä.»

Taidetta ei ole ilman ajatusta eikä suurta taidetta ilman taiteilijan vakaumusta — näin on Pudovkin sanonut ja hän oli aivan oikeassa. Taiteilijan ajattelu taas, riippumatta siitä, haluaako hän vai ei, tiedostaako hän sen vai ei, on aina puoluekantaista, koska se on kantaaottavaa, se on sidoksissa tiettyihin yhteiskunnallisiin päämääriin ja siis myös konkreettisten yhteiskuntavoimien intresseihin. Kysymys taiteen puoluekantaisuudesta liittyy siksi kiinteästi kysymykseen taiteilijan maailmankatsomuksesta. Sosialistisen realismin taiteilijan maailmankatsomus onkin tietoista puoluekantaisuutta.

Marxilais-leniniläisessä estetiikassa lähdetään tunnetusti siitä, että maailmankatsomus esittää ratkaisevaa osaa taiteellisessa luomistyössä. Tietenkään ei maailmankatsomus sinänsä voi tehdä ketään taiteilijaksi, se ei voi korvata taiteellista lahjakkuutta. Mutta kun taiteilijalla on lahjoja, niin hänen maailmankatsomuksensa määrää hänen tuotantonsa luonteen ja suunnan. Maurice Thaurez totesi keskustellessaan Henri Barbussen kanssa hyvin täsmällisesti ja oikein, että jos maailmankatsomus ilman lahjoja on hedelmätön, on lahjakkuus ilman maailmankatsomusta perspektiivitöntä. Tämä ei tietenkään missään määrin merkitse taiteilijan maailmankatsomuksen ja hänen luomisen metodinsa samaistamista.

Ei voi olla ottamatta huomioon jo Leninin aikoinaan havaitsemaa mahdollisuutta: taiteilijan maailmankatsomuksen joittenkin puolten ja hänen tuotantonsa välillä voi vallita ristiriita; näin oli esimerkiksi Balzacin ja Tolstoin laita. Mutta ei myöskään tule unohtaa, että näiden suurten taiteilijoiden maailmankatsomus oli äärimmäisen ristiriitainen. Balzacin maailmankatsomusta ei suin-

kaan voida selittää legitimismillä, kuten ei Tolstoinkaan maailmankatsomusta voida selittää tyhjentävästi tolstoilaisuudella. Heidän maailmankatsomuksessaan oli edistyksellisiäkin puolia. Taiteilijan maailmankatsomukseen kuuluvat kaikki hänen näkemyksensä ja vakaumuksensa, hänen tunteensa, hänen elämästä tekemänsä havainnot jne. Aivan ilmeistä onkin, etteivät Balzac ja Tolstoi luoneet syvästi realistisia teoksiaan maailmankatsomuksestaan kokonaisuudessaan huolimatta; he olivat realisteja maailmankatsomustensa taantumuksellisista puolista huolimatta.

Sosialistisessa taiteessa taiteilijan maailmankatsomus esittää laadullisesti erilaista osaa kuin vanhassa taiteessa. Sosialistisen yhteiskunnan taiteilijan onni on siinä, että hän toisin kuin entisaikojen taiteilijat, joiden tuotannossa realistinen metodi usein törmäsi yhteen valheellisten ideoiden kanssa, nojautuu marxismi-leninismiin, maailmankatsomukseen, joka antaa objektiivisesti oikean kuvan maailmasta ja joka jo luonteensa ansiosta johtaa kuvaamaan elämää totuudenmukaisesti ja realistisesti.

Kaikenlaiselle subjektivismille vieraana sosialistinen ideologia ei tee minkäänlaista väkivaltaa luomistyölle. Marxilais-leniniläinen maailmankatsomus antaa tieteellisen perustelun kysymykselle ihanteesta ja siitä, mikä merkitys historiallisen kehityksen näkymien ilmentämisellä on taiteessa; se poistaa ristiriitaisuudet taiteilijan tajunnasta ja muovaa hänen aatteellisten näkemystensä eheyttä ja selkeyttä.

Eri taiteilijoiden näkemykset muotoutuvat eri tavoin. Toiset — erityisesti tämä koskee jo vanhan yhteiskunnan aikana taiteilijoiksi ryhtyneitä ja eräitä kapitalististen maiden edistyksellisimpiä taiteilijoita — kulkevat monimutkaisen ja tuskallisen tien kohti sosialistista ideologiaa elämän ilmiöiden totuudenmukaisen heijastamisen kautta. Toiset taas alkavat tunkeutua syvälle elämään vasta kun he ovat omaksuneet sosialistisen maailmankatsomuksen. Eri taiteilijoiden tiet voivat olla hyvinkin erilaisia. Mutta asian ydin on siinä, ettei luomista ja maailmankatsomusta voida erottaa toisistaan: elämän ilmiöiden valikoimisessa, yleistyksen ja arvotuksen luonteessa jne. ilmenee aina taiteilijan luomisen metodin ohella myös hänen maailmankatsomuksensa.

Taiteilijan maailmankatsomus paljastuu erityisen voimakkaasti silloin, kun hän tarkastelee yhteiskuntaelämän johtavia teemoja. Eräs näistä on sankarillisuuden teema. Se on tavattoman monitahoinen aihe ja siinä on monia aspekteja. On helppoa ylistää voittoon päättynyttä urotyötä, paljon vaikeampaa on tunkeutua sankarilliseen tapahtumaan, joka päättyy tappioon tai joka vaatii liian kalliita uhreja. Esimerkiksi tšekkoslovakialainen elokuvaohjaaja Jiři Sequens on päätynyt tällaiseen aiheeseen elokuvassaan *Murhayritys*. Elokuvan pohjana on reaalinen tapahtumasarja: se kertoo siitä, miten Englannissa olleen Benešin pakolaishallituksen lähettämät tšekkiläiset laskuvarjosotilaat surmasivat Tšekkoslovakiassa olleen Hitlerin käskynhaltijan Reinhard Heydrichin. Tästä urotyöstä maksettiin kauhea hinta: Lidicen kylä poltettiin, tuhannet ihmiset joutuivat vainotoimien kohteeksi ja laskuvarjohyppääjät kuolivat hyvin traagisella tavalla. Tilanteen traagisuutta syvensi se, että tehtävän suorittajat eivät olleet selvillä eräistä heidän käytöstään ohjaavista nuorista: Benešin hallituksen spekulatiivisesta politiikasta ja Hitlerin tiedustelupalvelun päällikön Canarisin henkilökohtaisesta halusta päästä eroon kilpailijasta. Sanalla sanoen, tästä aineistosta olisi voinut rakentaa elokuvan elämän antiherooisuutta korostavan muodikkaan kaavan mukaan: uhrit olivat liian suuria, historian kulku on irrationaalista ja ihmiset ovat vieraan tahdon sokeita täytäntöönpanijoita, on kyse sattuman leikistä. Mutta Jiři Sequens muisti, että historian faktat sellaisinaan eivät vielä muodosta ideaa eivätkä sen kehityksen ydintä.

Jiři Sequens mielsi kansansa elämän traagisen tosiasian marxilais-leniniläisen historiankäsityksen pohjalta ja loi voimakkaan elokuvan sankarillisesta sivusta isänmaansa vapautumisen historiassa. Elokuva osoittaa, että isänmaan nimissä tehty urotyö on ihailtava, vaikka sen seuraukset olisivatkin kauhistuttavia, eikä sitä mitenkään voida käyttää perusteena ajatuksille sankarillisuuden »tarpeettomuudesta»— »tuhoisuudesta» puhumattakaan. Pariisin kommunardien sankarillisuus vaati myös suuria uhreja, mutta Marx ylisti Kommuunin sankareita ja sanoi, että he »olivat valtaamassa taivasta».

Sergei Eisenstein vakuutti päättäväisesti, ettei »historian totuus» ole samaa kuin »historiallinen naturalismi». Tämä ajatus ilmenee suurenmoisella tavalla *Panssarilai-*

va Potjomkinissa. Elokuvan loppukohtaus kuvaa kapinallista panssarilaivaa purjehtimassa amiraalin eskaaderin läpi. Elämässä ei käynyt näin. Vallankumouksellisten matruusien sankarillinen taistelu ei päättynyt voittoon, mutta Eisenstein suurenmoisena ohjaajana ei antanut pienintäkään sijaa poroporvarillisille ajatuksille, joiden mukaan »ei olisi pitänyt tarttua aseisiin». Eisenstein ylisti potjomkinilaisten sankarillisuutta: hän tiesi mainiosti, »ettei kyseessä ollut taiteilijan mielivaltaisuus, vaan lainmukainen osoitus siitä, että tällainen kapina laivastossa, vaikka se tukahdutettiinkin joksikin aikaa tsaarin satraappien toimesta, oli historiallisessa perspektiivissä vallankumoukseen johtava linja, valtava historiallinen voitto».

Kansanomaisuus kuuluu kaikkeen realistiseen taiteeseen. Mutta kansanomaisuus ei suinkaan aina ole realistisen taiteen perusta. 1800-luvun realistit eivät kulkeneet kansanomaisuudesta realismiin, vaan heidän tuotantonsa sai kansanomaisen luonteen siksi, että he kuvasivat elämää totuudenmukaisesti. Juuri tästä syystä Engels piti realismin suurena voittona esimerkiksi sitä, että Balzac vastoin poliittisia sympatioitaan pystyi löytämään teostensa myönteiset sankarit kansan parista. Ja juuri tästä syystä Lenin kutsui Leo Tolstoita Venäjän vallankumouksen kuvastimeksi. Myös monet nykyiset kriittistä realismia edustavat taiteilijat päätyvät kansanomaisuuteen todellisuuden totuudenmukaisen heijastamisen kautta.

Sosialistisen taiteen kansanomaisuus ja puoluekantaisuus eivät ole realismin seurausta, vaan syvällinen elämään perehtyminen ja humaanisuus johtuvat kansanomaisuuden ja puoluekantaisuuden seuraamisesta. Yhteiskunnallinen ja yleisinhimillinen eivät ole kaksi taiteen eri napaa vaan synonyymejä. Emme voi hyväksyä ajatusta, jonka mukaan yleisinhimillinen olisi jotain luokkakantaiselle vastakkaista. Näin ymmärrettynä yleisinhimillinen merkitsee ihmiselle ikuisesti ominaista kykyä rakastaa ja vihata, iloita ja kärsiä, tuntea nousut ja laskut. Mutta tällöin herää kysymys: minkä nimissä? Mikään inhimillinen ei todellakaan ole meille vierasta. Mutta onko yleisinhimillisen sisältönä vain se, että me ikiaikaiseen tapaan ilmestymme tähän maailmaan, kärsimme, sairastamme, synnytämme lapsia, iloitsemme, petymme ja kuolemme, kuten Anatole France on kertonut ihastuttavassa legen-

dassaan itäisestä hallitsijasta, joka halusi tietää elämän tarkoituksen?

Emme missään tapauksessa halua väittää, ettei suurten aatteiden taiteen tarvitsisi osoittaa jatkuvaa kiinnostusta elämän kaikkia puolia — siis myös tavanomaisia ja jopa »vähäpätöisiä»— kohtaan. Taiteilijalla on tähän oikeus, mutta hänen täytyy hallita oikea näkökulma, joka on puoluekantaisuus.

Me ymmärrämme, että se on yleisinhimillistä mikä on puoluekantaista. Humanistinen ja kommunistinen ovat yksi ja sama asia. Kommunistinen puoluekantaisuus on humanismin tärkein ilmenemismuoto. Mutta kommunistisen yhteiskunnan humanistisen luonteen selvittäminen puolueohjelmassamme ei johdu vastustajiemme silmissä väikkyvästä kommunismista poikkeamisesta, vaan siitä, että me lähennymme kommunismia ja ratkomme sen rakentamiseen käytännössä liittyviä tehtäviä.

Vanhassa yhteiskunnassa taidekulttuurin huippujen ja kansanjoukkojen taiteellisen kehityksen tason välillä oli huikea ero. Niinpä esimerkiksi 1800-luvun suuri venäläinen realistinen taide oli täynnä tuskaa kansan puolesta, se ilmensi kansan etuja ja taisteli sen vapauden puolesta. Mutta kansa ei tuntenut tätä taidetta: se oli lukutaidotonta eikä taide päässyt sen ulottuville. Sosialistinen vallankumous avasi laajoille kansanjoukoille pääsyn henkisen kulttuurin pariin. Vallankumoukselliset muutokset takasivat sen, että sosialistisen realismin taide sai Neuvostoliitossa todella monimiljoonaisen vastaanottajakunnan. Tämä on eräs neuvostotaiteen kansanomaisuuden tärkeistä puolista.

Sosialistinen taide on demokraattista paitsi henkensä ja aatesuuntansa ansiosta myös siksi, ettei sitä kohdisteta suppealle kastille, vaan laajoille kansanjoukoille. Se että taide on kaikkien ulottuvilla, ei tietenkään poista esteettisen kasvatuksen tarvetta; on kasvatettava esteettistä aistia, makua ja kykyä tunkeutua taideteoksen esteettiseen kudokseen, on kehitettävä ihmisessä olevaa taiteellisuutta. Taiteen saavutettavuus ei merkitse sitä, etteikö sen ymmärtämiseen tarvittaisi minkäänlaista valmennusta. Onhan aivan ilmeistä, että taideteokseen sisältyvien aatteiden ja tunteiden syvyyden tajuaa helpommin se, joka on saanut taiteellista koulutusta ja jolla on hyvin koulitut esteettiset aistit ja kyvyt.

Taiteen kansanomaisuus ja omaksuttavuus eivät ole yksi ja sama asia. Kansanomaisuus-käsite on laajempi. Toisaalta taas kaikki helposti omaksuttava ei suinkaan ole kansanomaista: on olemassa helposti omaksuttavia kansanvastaisia teoksia. Alhaisia aatteita ja myönnytyksiä pikkuporvarillisille makutottumuksille voidaan tarjoilla hyvinkin helppotajuisessa muodossa.

Mutta vaikka helppo omaksuttavuus ei aina olekaan osoitus kansanomaisuudesta, on kaikelle todella kansanomaiselle taiteessa aina ominaista sisällön selkeys, helppotajuinen ja kuulas muoto ja se, että se on joukkojen tavoitettavissa. Kun lainataan kreikkalaista kirjailijaa Terentius Mauria tyydytään yleensä toteamaan hänen lailaan »Kirjoilla on kohtalonsa». Mutta Terentius jatkoikin »sen mukaan miten lukijat vastaanottavat ne». Tämä on tärkeä näkökohta. Mutta meidän aikanamme, jolloin taiteen merkitys ihmiselämässä kasvaa koko ajan, voidaan tämä muinainen ajatus pukea uuteen asuun: lukijan kohtalo riippuu siitä minkälaisia kirjoja hän lukee.

Olemme tarkastelleet marxilais-leniniläisen estetiikan perusajatuksia. Niillä on teoreettisen mielenkiinnon ohella myös olennaista käytännön merkitystä. Enää ei löydy sellaista inhimillisen toiminnan aluetta, joka ei liittyisi — enemmässä tai vähemmässä määrin — todellisuuden esteettiseen omaksumiseen. Marxilais-leniniläinen analyysi nykyestetiikan ajankohtaisista, elämän kulun esiinnostamista ongelmista sekä ihmisen esteettisen toiminnan eri ilmentymien teoreettinen perustelu vaikuttavat syvällisesti esteettisen tietoisuuden muotoutumiseen. Esteettinen tietoisuus puolestaan on aktiivisesti mukana maailman muuttamisessa ja vuosisatamme yhteiskunnallisissa ja poliittisissa konflikteissa.

SUPPEA ESTEETTISTEN TERMIEN SANASTO

Aatteellisuus taiteessa on eräs marxilaisen *estetiikan*[1] perusperiaatteista ja sillä tarkoitetaan *taiteilijan* tietoista uskollisuutta edistyksellisimmille näkemyksille ja ihanteille. Aatteellisuus on tärkeä osa taiteilijan maailmankatsomusta. Aatteellisuus ilmenee selkeästi *taiteellisessa luomistyössä,* se määrää *taideteoksen* aihevalinnan sekä siihen sisältyvien ongelmien ja niiden ratkaisemisen luonteen. Aatteellisuuden objektiivisena kriteerinä on taideteoksen edistyksellinen yhteiskunnallinen merkitsevyys.

Abstraktionismi (lat. abstractio=erottaminen) 1. abstrakti, esineetön taide on 1900-luvun alussa useiden, ensisijaisesti läntisen Euroopan maiden taiteessa (etupäässä maalaus- ja kuvanveistotaiteessa) syntynyt virtaus. Se on *formalismin* äärimmäinen ilmentymä, joka periaatteessa hylkää reaalisten esineiden kuvaamisen ja taiteen tiedostavan ja yhteiskunnallisen aspektin. Abstraktit kompositiot eivät esitä mitään, ne ovat mielivaltaisia (välistä rytmisiä) valopilkkujen, viivojen ja suureiden yhdistelmiä, jotka ovat taiteilijan mielikuvituksen synnyttämiä ja joiden tehtävänä on ilmentää hänen subjektiivisten tuntemustensa maailmaa.

Alhainen on estetiikan kategoria; sillä luonnehditaan esineitä ja ilmiöitä, joissa ihanteelle vastakkaiset ominaisuudet ilmenevät poikkeuksellisen selväpiirteisesti ja huomattavasti tavanomaista voimakkaampina. Alhainen liittyy *ruma*-kategoriaan ja on *ylevä*-kategorian vastakohta.

Arkkitehtuuri on taidetta, joka suunnittelee rakennuksia ihmisen elämän ja toiminnan tilaympäristön muotoilua varten kauneuden lakien mukaisesti. Luonteenomaista arkkitehtuurille (samoin kuin *designille*) on funktionaalis-käytännöllisten, konstruktiivisten ja esteettisten ominaisuuksien yhdistely.

Avantgardismi (ranskal. avant-garde = etujoukko) on 1900-luvulla käyttöön otettu termi, jolla tarkoitetaan usean koulukunnan kehityksessä havaittavaa virtausta; sen sisältönä on luopuminen aiemmista *traditioista* (ennen muuta realismin traditiosta) ja uusien taiteellisen ilmaisun muotojen ja keinojen etsiminen. Nykyiselle avantgardismille on ominaista äärimmäinen subjektivismi, individualismi ja yhteiskunnanvastaisuus.

Baletti (ital. ballare = tanssia) on eräs näyttämötaiteen laji, jossa

---

1 — kursivoidut sanat selitetään tämän sanaston erikoisartikkeleissa.— *Toim.*

yhdistyvät koreografia, musiikki ja draamallinen perusajatus. Se on myös tanssin ja pantomiimin keinoin esitettävä musiikillis-draamallinen taideteos.

Dekadentti taide (lat. decadentia = rappio, turmelus) on formalististen ja modernististen koulukuntien ja virtausten pääsuunta, joka syntyi 1800-luvun lopulla — 1900-luvun alussa ja joka heijastaa porvarillisen kulttuurin kriisi-ilmiöitä. Dekadentin taiteen estetiikka julistaa taiteen riippumattomuutta yhteiskuntaelämästä (taidetta taiteen vuoksi -teoria), muodon johtavaa osuutta taiteessa sekä individualismin ja moraalittomuuden estetisoimista. Luonteenomaista dekadentille taiteelle ovat yhteiskunnallisen pessimismin, kuoleman ja epätoivon motiivit.

Design (eng. design = luonnos, piirustus) pyrkii tutkimaan teollisuuden, tuotannon ja kulutuksen toimintaan liittyvien yhteiskunnallis-teknisten ongelmien esteettisiä puolia. Design etsii ratkaisuja, joissa esteettiset vaatimukset yhdistyisivät käytännöllisen tarkoituksenmukaisuuden vaatimuksiin. Suppeammassa mielessä design käsitetään teollisten tuotteiden taiteelliseksi suunnittelemiseksi.

Draama on eräs kirjallisuuden laji. Draamalla on aina *juoni*, draamallisesti jännittynyt *kompositio* ja se käsittelee yhteiskunnallisesti merkittävää aihepiiriä. Draaman toiminta kehittyy elämästä saadun *konfliktin* pohjalta. Draama on myös eräs näytelmäkirjallisuuden *laji* (ks. taidelaji) *tragedian* ja *komedian* ohella, ja draamateos on tarkoitettu esitettäväksi näyttämöllä (ks. *teatteri*). Realistinen draama luo uudelleen ihmisten yksityiselämää, se kuvaa ihmisluonteita, ihmisten tapoja ja ihmissuhteita yleensä kiperien ja yhteiskunnallisesti merkittävien ristiriitojen ja kollisioiden muodostamaa taustaa vasten. Realistisen draaman konfliktit eivät kuitenkaan yleensä ole luonteeltaan traagisia ja niiden ratkaiseminen on periaatteessa mahdollista.

Edistys t a i t e e s s a. Yhteiskunnan kehityksen myötä tapahtuu myös taiteessa ylenevää ja etenevää kehitystä. Marxilainen estetiikka pitää taidetta yhtenä todellisuuden omaksumisen henkisen heijastuksen muotona ja se näkee edistyksen taiteessa ilmenevän siinä, että taiteen kautta tapahtuvan maailman tiedostamisen rajat laajenevat ja sen sisältö tulee rikkaammaksi; tämä on viime kädessä tulosta yhteiskuntaelämän (ennen kaikkea yhteiskunnan aineellisen elämän) kaikkien alueiden etenevästä kehityksestä. Tämän prosessin toinen puoli on laajojen joukkojen kasvava tarve saada taidetta, mistä johtuen taide saakin yhä enemmän merkitystä ihmisten ideologisessa ja sivistyksellisessä kasvatuksessa; tälle prosessille on myös ominaista uusien taiteenalojen ja lajien syntyminen, niiden keskinäisesti rikastuttava vaikutus, synteettisten taidelajien synty, uusien teknisten kuvaamis- ja ilmaisukeinojen käyttöönotto jne. Yhteiskunnan kehityksen myötä taiteen ja muiden yhteiskunnan alueiden välinen suhde käy entistä monimutkaisemmaksi ja välillisemmäksi, minkä ansiosta eräät tutkijat väittävät, etteivät yhteiskunnallisen kehityksen lait, ennen muuta yhteiskunnallisen edistyksen välttämättömyys, muka ulotu taiteen alueelle. Tietenkään ei edistys taiteessa, kuten Karl Marx on todennut, aina ole suoraan riippuvainen yhteiskunnan yleisestä edistyksestä, mutta viime kädessä yhteiskunnallinen edistys määrää myös edistyksen taiteessa.

Eepos (kreik. epos = kertomus) on eräs *kirjallisuuden* kolmesta päälajista (*draaman* ja *lyriikan* ohella). Eeppisille teoksille on ominaista kerronnallisuus ja juonellisuus, minkä ansiosta teoksen henkilöiden

luonne ja kohtalot paljastuvat eheästi ja teos välittää laajan luonnehdinnan jonkin aikakauden yhteiskunnan moraalista ja tavoista. Eepos voi edustaa mitä erilaisimpia taiteenaloja ja *lajeja* ja olla muodoltaan suppea tai laaja. Romaani, kertomus, oratorio, laatumaalaus, taisteluja kuvaavat maalaukset, historiallisaiheinen ooppera jne. ovat eepoksia. Suppeassa erityismerkityksessä eepoksella tarkoitetaan vanhoja sankaritaruja (esimerkiksi Iliasta, irlantilaisia saagoja, Kalevalaa jne.).

Ekspressionismi (lat. expressio = ilmaus) on eräiden Länsi-Euroopan maiden ja Amerikan taiteessa 1800—1900-lukujen vaihteessa syntynyt *taidesuunta*. Ekspressionismin estetiikka julistaa, että on välttämätöntä vääristellä reaalisia muotoja *taideteoksessa*, koska tämä ekspressionismin estetiikan mukaan auttaa saavuttamaan maksimaalisen *ilmaisevuuden* ja paljastamaan reaalisten muotojen esteettisen olemuksen. Ekspressionistien teoksille ovat ominaisia äärimmäisen fiktiiviset (usein myös karkean primitiiviset) muodot. Ekspressionismi levisi maalaustaiteeseen (P. Klee, O. Kokoschka), kirjallisuuteen (Franz Kafka), teatteriin (G. Kaiser ja C. Sternheim), musiikkiin (A. Schönberg). Eräät aiemmin ekspressionisteiksi luokitellut taiteilijat erkanivat tästä taidesuunnasta ja edustavat proletaarisia taidesuuntia. He arvostelevat teoksissaan jyrkästi porvarillista yhteiskuntaa (K. Kollwitz, G. Grosz, O. Dax). Bertolt Brecht ja Johannes Becher siirtyivät ekspressionismista *sosialistisen realismin* kannattajiksi.

Elokuvataide on *taiteenala*, jossa elokuvaamisen avulla liitetään synteettisesti uudeksi taiteelliseksi kokonaisuudeksi eri taiteenalojen — *kirjallisuuden, musiikin, kuvataiteiden ja teatterin* — aineksia elokuvan erityiskeinojen pohjalta. Tärkeimpiä elokuvan keinoista ovat: kuvauksen valokuvauksellisuus, kuvauksen monitasoisuus ja materiaalin yhdistäminen niin, että siitä tulee ajallisesti, sisällöllisesti ja emotionaalisesti johdonmukaista. Elokuvataide voidaan jakaa kolmeen peruslajiin: näytelmäelokuviin, dokumenttielokuviin ja piirrettyihin elokuviin.

Esteettinen on kaikkein yleisin *estetiikan kategoria*, jolla tarkoitetaan todellisuuden esteettisen omaksumisen piiriin kuuluvien tiedostamisen ja toiminnan kohteiden ja muotojen erityisluonnetta. Kaikki muut estetiikan kategoriat ovat suhteessaan esteettiseen erilliskategorioita, vaikka jotkin niistä ovat varsin yleisiäkin (näin esim. *taiteellinen* ja *kaunis*).

Esteettinen arvio on todellisuuden *esteettisen* ilmiön tai *taiteen* arvottamista *esteettisen ihanteen* pohjalta. Esteettistä arviota tehdessään ihminen määrittelee kohteeseen sisältyvän *kauneuden* määrän, taiteellisen viimeistelyn asteen, *ilmaisevuuden* voiman, yhteiskunnallisen merkitsevyyden jne. Esteettinen arvio perustuu *esteettisiin havaintoihin*. Tieteellisesti perusteltu esteettinen arvio nojautuu aina tietyn esteettisen teorian perusperiaatteisiin.

Esteettinen havainto merkitsee kykyä havainnoida todellisuuden esteettisiä ilmiöitä ja taidetta; se on riippuvainen *maun* kehittyneisyydestä. Esteettinen havainto synnyttää esteettistä nautintoa ja herättää esteettisen elämyksen. Esteettiset havainnot muodostavat perustan *esteettisen arvion* muodostamiselle.

Esteettinen idea on *taideteoksen* perusajatus, tapa jolla *taiteilija* mieltää todellisuuden ilmiöitä ja arvottaa niitä. Tällä mieltämistavalla on ratkaiseva vaikutus *taidekuvien* muotoutumiseen; näissä taidekuvissa esteettinen idea saakin konkreettisen ilmauksensa. Esteettinen idea välittyy taiteen vastaanottajille taideteoksen havainnoimisen tu-

loksena syntyvien tunteiden ajatusten, elämysten ja mielialojen kautta. *Teeman* ohella esteettinen idea muodostaa taideteoksen *sisällön* olennaisimman osan.

Esteettinen ihanne tarkoittaa kokonaiskäsitystä siitä, mikä on ihmisen *esteettisen* toiminnan eri alojen korkein täydellisyyden aste. Esteettinen ihanne on aina riippuvainen tietyistä yhteiskunnallisista ja historiallisista olosuhteista ja se on välittömästi sidoksissa yhteiskunnalliseen, poliittiseen, moraaliseen jne. ihanteeseen. Täydellisimmin ja toimivimmin esteettinen ihanne ilmenee *taiteessa;* toisaalta se vaikuttaa *luomisen metodin* kautta *taiteilijan* todellisuussuhteen aatteellis-esteettisiin periaatteisiin ja toisaalta, koska se syntyy tuloksena taiteilijan luovasta mielikuvituksesta ja saa ilmauksensa *taideteoksessa,* se muovaa jonkin konkreettisen historiallisen aikakauden yhteiskunnallisen *maun* peruskriteerit. Marxilais-leniniläinen *estetiikka* liittää esteettisen ihanteen kiinteästi yhteiskunnan antagonististen luokkasuhteiden vallankumouksellisen muuttamisen sekä vapaan ja harmonisesti kehittyneen persoonallisuuden muovaamisen puolesta käytävään taisteluun. Samoin se liittää esteettisen ihanteen kaikkiin kommunistisen yhteiskunnan rakentamiseen tähtääviin toimintamuotoihin, yhteiskunnan, jossa tapahtuu yhteiskunnallisen ja esteettisen ihanteen yhteensulautuminen.

Esteettinen kasvatus. Esteettisen kasvatuksen olemus ja päämäärä on kaikinpuolisesti kehittyneen harmonisen persoonallisuuden muovaaminen, niin että ihminen pyrkisi todellisuuden aktiiviseen uudistamiseen ja muuttamiseen *esteettisen ihanteen* vaatimusten mukaan. Tätä palvelee taidekasvatus, suuri joukko erilaisia toimintoja, joilla pyritään siihen, että eri yhteiskuntaryhmät (ikäryhmät, ammattiryhmät) ja koko yhteiskunta omaksuisi mahdollisimman täydellisesti taidekulttuurin saavutukset. Esteettisellä kasvatuksella tähdätään paitsi kehittyneen *maun* ja *esteettisen havainnointikyvyn* kehittämiseen myös välillisesti korkeiden moraalisten ominaisuuksien, kuvittelukyvyn, tiedostuskyvyn ja luovan ajattelun kehittämiseen.

Esteettinen tunne merkitsee ihmisen kykyä kokea erityiselämys hänen havainnoidessaan todellisuuden *esteettisiä* ilmiöitä ja vastaanottaessaan *taidetta.* Esteettisen tunteen määrää toisaalta *maun* kehittyneisyys ja toisaalta ihmisen koko henkinen kulttuuri, hänen maailmankatsomuksensa, hänen aatteelliset, moraaliset ja poliittiset vakaumuksensa, hänen kiintymyksensä, sympatiansa, antipatiansa jne.

Estetiikan kategoriat ovat *estetiikan* peruskäsitteitä, jotka heijastavat todellisuuden *esteettisen* omaksumisen yleisimpiä ja olennaisimpia puolia ja yhteyksiä. Tärkeimpiä estetiikan kategorioita ovat *esteettinen, kaunis, ylevä, traaginen, koominen* jne.

Estetiikka on filosofinen tiede, joka tutkii todellisuuden *esteettisen* omaksumisen lakeja ja perusperiaatteita. Estetiikan tärkein tutkimusobjekti on *esteettinen* moninaisissa ilmenemismuodoissaan; se tutkii yhteiskunnallisen tajunnan ja toiminnan erityismuodon, siis *taiteen,* yleisimpiä lakeja sekä *taiteellisen luomistyön* luonnetta. Estetiikan ydinkysymys on kysymys taiteen olemuksesta ja taiteen sekä todellisuuden suhteesta. Aiemmin estetiikka rajoittui tutkimaan taiteen ongelmia. Nykyään estetiikan tutkimusobjekti on laajentunut, se käsittää uusia aloja, *designin* teorian ja käytännön jne. Marxilais-leniniläisen estetiikan metodologisen pohjan muodostavat dialektinen ja historiallinen materialismi.

Fabula (lat. fabula = tarina, kertomus) merkitsee *taideteoksessa* kuvattujen tapahtumien esittämisjärjestystä. Fabula on usein yhtä kuin *juoni*, mutta niissä tapauksissa, jolloin juonen kollisioita ei kuvata kronologisessa järjestyksessä (varsin laajalle on levinnyt tapa, jolloin teos alkaa jostain tapahtumasta ja juonen kehittely taas heijastaa tätä tapahtumaa edeltäneitä olosuhteita ja toimintoja), fabula ja juoni eroavat toisistaan huomattavasti.

Fiktiivisyys taiteessa tarkoittaa todellisuuden esineiden ja ilmiöiden reaalisten muotojen deformaatiota *taideteoksessa* (tai niiden täydellistä poissulkemista, joka johtuu taiteen taiteellis-kuvallisten keinojen erityisluonteesta sekä tarpeesta paljastaa kuvattavien ilmiöiden olemus. Fiktiivisyyden rajat liittyvät välittömästi yhteiskunnan kulttuuritraditioihin jonain historiallisena aikakautena ja määräytyvät *suhteellisuudesta*, jonka rikkominen johtaa taiteen degradaatioon ja tuhoutumiseen, kuten esimerkiksi *modernistisissa* teoksissa.

Formalismi (ransk. formalisme) on yleismääritelmä, jolla tarkoitetaan 1900-luvun länsimaisen taiteen eri taide*suuntia (futurismia, kubismia, surrealismia, abstraktionismia, pop-taidetta* jne.) ja joka heijastaa yhtä kaikille näille suunnille ominaista erityispiirrettä: muodon julistamista taiteen ainoaksi olemukseksi. Formalismin estetiikka julistaa taiteen ehdottoman autonomiseksi alueeksi ja keskittää huomion pelkästään muotokombinaatioihin ilman että niitä suhteutetaan millään tavoin sen enempää taideteoksen kuin todellisuuden ilmiöidenkään sisältöön. Formalismin äärimmäiset muodot ilmentävät itse taiteellisen muodon hajoamista.

Futurismi (lat. futurum = tulevaisuus) on formalistinen *taidesuunta*, joka kehittyi 1900-luvun alussa eräissä Euroopan maissa (Italiassa, Venäjällä, Englannissa, Ranskassa ja Saksassa); se julisti sodan »vanhaa taidetta» vastaan ja pyrki kuvataiteessa erilaisten muotojen ja viivojen, musiikissa sointien ja kirjallisuudessa sanayhdistelmien avulla ilmentämään aikakauden »uutta rytmiä» ja »dynaamisuutta».

Grafiikka on kuvataiteen laji, joka käyttää taiteellisena keinonaan etupäässä yksiväristä piirustusta. Grafiikka jaetaan stafliagrafiikkaan, kirjagrafiikkaan ja lehtigrafiikkaan.

Harmonia on *estetiikan kategoria*, joka ilmentää esteettisen objektin (taideteoksen yms.) kaikkien ainesten sisäistä ja ulkoista yhteensopivuutta ja oikeita suhteita. Harmonia-kategoria liittyy välittömästi *kaunis*-kategoriaan ja se on heijastus todellisuuden lainalaisuuksista.

Hedonismi on etiikan suunta, jonka mukaan pyrkimys aisti-iloon, mielihyvään ja nautintoon on ihmisen olemassaolon korkein periaate. Estetiikassa hedonismi ilmenee esteettisen nautinnon absolutisoimisena ja taiteen tämän puolen julistamisena sen tärkeimmäksi olemukseksi.

Heijastusteoria on filosofinen tieto-opillinen käsite, joka muodostaa marxilais-leniniläisen *estetiikan* ja *sosialistisen realismin luomisen metodin* metodologisen perustan. Kaikkein täydellisimmin on heijastusteoriaa kehitellyt V. I. Lenin, joka määritteli inhimillisen tiedon sisällön heijastukseksi, »ulkoisen maailman **kuvaksi**», maailman joka on objektiivisesti olemassa riippumatta maailmaa tiedostavasta subjektista. Tämän heijastuksen erityismuoto on todellisuuden esteettinen omaksuminen, joka ilmenee etupäässä *taiteessa*. Näin siis *estetiikan kategoriat, esteettiset ihanteet, taiteenalat* ja itse *taideteokset* ovat todellisuuden esteettisen heijastumisen ja yhteiskunnallis-historiallisen käytännön prosessissa

tapahtuvan esteettisen muuttamisen eri muotoja ja keinoja. Toisaalta taas yhteiskunnallis-historiallinen käytäntö muodostaa taideteosten aidon totuudellisuuden ja arvon tärkeimmän kriteerin. Heijastusteoria auttaa löytämään materialistisen ratkaisun kysymykseen *taidekuvasta*, se auttaa paljastamaan *mielikuvituksen* ja yleistyksen luonteen taiteessa, *esteettisen idean* olemuksen sekä taiteen ja yhteiskunnallisen todellisuuden keskinäissiteet, ratkaisemaan taiteen totuus -ongelman jne.

Huumori (lat. humor = kosteus) on *koomisen* yleisin muoto. Huumorin avulla kuvataan tilanteiden ja henkilöiden naurettavia ja huvittavia puolia todellisuudessa ja taiteessa. Mutta huumori on myös ilmaus ilosta, olemisen täyteydestä ja elämänmyönteisyydestä. Huumoria käytetään laajalti eri *taiteenaloilla* ja *taidelajeissa*. Huumori on leppeätä mutta usein myös kirpeänsävyistä naurua. Huumori kuten muutkin koomisen lajit on sosiaalisesti värittynyttä ja viime kädessä sillä on yhteiskunnallinen suunta.

Ilmaisevuus. Ilmaisevuudella tarkoitetaan taideteoksen spesifistä emotionaalista sisältöä, jonka avulla voidaan paljastaa kaikkein täydellisimmin taideteoksen *esteettinen idea*. Ilmaisevuus vaikuttaa välittömästi esteettiseen elämykseen ja *esteettiseen arvioon*. Ilmaisevuus on johtavassa asemassa ei-esittävissä taiteissa. Laajassa esteettisessä mielessä ilmaisevuutta ei voi erottaa *kuvallisuudesta* ja se ilmentyy sen kautta.

Impressionismi (ransk. impression = vaikutelma) on 1870-luvulla ranskalaisessa maalaustaiteessa syntynyt virtaus (Claude Monet, Alfred Sisley, Auguste Renoir, Camille Pissarro, Edgar Degas ym.). Impressionistit vastustivat »akateemista» ja naturalistista virtausta maalaustaiteessa ja julistivat, että taiteen pääsisältönä on maailman värien rikkauden ja niiden jatkuvan muuttumisen ja vuorovaikutuksen kuvaaminen sekä ainutlaatuisten värikompositioiden synnyttämän vaikutelman tuoreuden välittäminen. Myöhemmin tätä termiä alettiin käyttää myös kirjallisuudessa (veljekset Concourt, Knut Hamsun ja Joseph Conrad), musiikissa (Claude Debussy, Maurice Ravel) ja muilla taiteenaloilla.

Intuitio (lat. intueri=katsoa sisään) on asioiden tai ilmiöiden olemuksen välitöntä käsittämistä ilman kokemuksen tai ajattelun näkyvää välitystä, vaikka nämä ovatkin erottamattomasti mukana intuitiossa. Koska intuitio ei ole luonteeltaan refleksiivinen ja koska se kiistattomasti liittyy *mielikuvitukseen* ja inhimillisten tunteiden alueeseen, sitä voidaan pitää tärkeänä tekijänä luomiskyvyssä yleensä ja *taiteellisessa luomistyössä* erityisesti.

Ironia on eräs *koomisen* muodoista taiteessa; siihen sisältyy myrkyllistä pilkantekoa, joka esitetään kunnioittavassa ja säädyllisessä muodossa ja jossa iva paljastuu asiayhteydestä.

Juoni on *taideteoksen* kuvallisten ainesten tai johdonmukaisesti toisiinsa liittyvien tapahtumien summa. Niiden välityksellä kehittyvät teoksen kollisiot ja konfliktitilanteet, jotka puolestaan auttavat paljastamaan taideteoksen henkilöiden luonteen.

Kansanomaisuus taiteessa.— Kansanomaisuus-käsite syntyi 1700-luvun esteettisissä opeissa (Vico, J.-J. Rousseau, Herber) ja sitä käytettiin alun perin merkitsemään folkloristisia aiheita taiteessa. Myöhemmin se sai yleismetodologisen merkityksen ja sitä alettiin käyttää *taiteen ideoista* ja *taidekuvista*, jotka heijastavat kansanjoukkojen elämän olennaisia puolia. Esimarxilaisessa estetiikassa venäläiset vallankumoukselliset demokraatit (Tšernyševski, Dobroljubov jne.) paljastivat

kansanomaisuuden yhteiskunnallisen olemuksen ja määrittelivät kansanomaisuuden taiteessa kansanjoukkojen etujen ja heidän yhteiskunnallisen edistyksen puolesta käymänsä taistelun ilmaukseksi. Kansanomaisuus on marxilaisen estetiikan perusperiaate, joka ilmentää taiteen korkeata yhteiskunnallista merkitystä ja taiteen osallistuvuutta.

Katharsis (kreik.= puhdistaminen) on Aristoteleen *Runousopissaan* ensi kertaa käyttämä termi, jolla tarkoitetaan tragediataiteen ihmiseen tekemän esteettisen vaikutuksen olemusta, kun tämän vaikutuksen tuloksena tapahtuu »tunteiden puhdistuminen», tunteiden jalostuminen ja korkeiden moraali- ja kansalaisperiaatteiden muovautuminen.

Kaunis on *estetiikan* perus*kategoria*, jonka avulla paljastetaan ja arvotetaan *esteettistä ihannetta* ilmentäviä ja ihmiselle esteettistä nautintoa tuottavia todellisuuden ilmiöitä. Kaunis ilmenee *taiteessa* kahdella tavalla: ensinnäkin todellisuudessa olevan kauniin luovana uudelleenesittämisenä ja toiseksi taideteoksen esteettisen arvon ilmauksena riippumatta siitä, mitä todellisuuden puolia taideteos heijastaa.

Kirjallisuus tarkoittaa laajassa mielessä kaikkia kirjallisessa muodossa esitettyjä inhimillisen tiedon alueita. Tavallisimmin tätä termiä käytetään kuitenkin merkitsemään kaunokirjallisuutta, *taiteenalaa* joka käyttää sanaa taiteellisena kuvauskeinonaan. Kirjallisuus jaetaan kahteen tyyppiin: *runouteen*, johon kuuluvat runomitassa kirjoitetut kaunokirjalliset teokset, joille on ominaista rytminen rakenne, ja prosaan, johon luettavien teosten tyyli lähenee puhekielen normeja. Kaunokirjalliset teokset jaetaan myös kirjallisuuslajeihin — *lyriikkaan, eepokseen* ja *draamaan* ja nämä puolestaan alalajeihin, joita ovat romaani, kertomus, novelli jne.

Klassisismi (lat. classicus = ensiluokkainen) on eräs 1600-luvun ja 1800-luvun alun Euroopan taiteen perussuunnan käyttämä taiteen metodi, joka piti antiikin taidetta esteettisenä esikuvanaan ja pyrki kehittelemään jokaiselle taiteenalalle ja lajille »ikuiset» ja ehdottomat kaavat ja ihanteet; ne olivat ankaran normatiivisia ja edellyttivät taiteen lakien ja periaatteiden täsmällistä säännöstelemistä.

Komedia on eräs näytelmäkirjallisuuden pää*lajeista* ja sen tarkoituksena on yhteiskunnallisen todellisuuden kielteisten puolten ivaaminen. Komedia vahvistaa ihannetta paljastamalla sille vastakohdan muodostavien henkilöiden sisäisen kestämättömyyden ja heidän vaatimustensa sekä asioiden todellisen tilan vastaamattomuuden.

Kompositio (lat. kompositio = yhdistäminen, järjestely) on *taiteen muodon* peruskomponentti. Se määrää periaatteet, joilla taideteoksen eri ainekset esitetään ja järjestetään määrättyyn järjestelmään, jonka päämääränä on teoksen *sisällön, taidekuvien* luonteen ja teoksen *idean* sisällön ja merkityksen paljastaminen.

Konflikti (lat. conflictus = yhteentörmäys). Konfliktilla tarkoitetaan *juonen* järjestämisen ja rakentamisen periaatteita, joiden avulla *taideteoksen* henkilöiden yhteenottojen kautta paljastuvat syvälliset yhteiskunnallis-historialliset ristiriidat ja tiettyjen yhteiskuntavoimien taistelu.

Konstruktivismi (lat. constructio = rakennelma) on 1900-luvun alussa syntynyt ja monille aloille (arkkitehtuuriin, musiikkiin, kirjallisuuteen jne.) levinnyt taidesuunta. Konstruktivismi julistaa taideteoksen pääsisällöksi sen utilitaaris-funktionaalisen puolen, se pyrkii lähentämään toisiinsa luomistyötä ja tuotantoa ja edellyttää taiteen kuvallisilta ilmaisukeinoilta äärimmäistä lakonisuutta. Konstruktivismi vaikutti

myönteisesti nykyaikaisten muotojen kehitykseen *arkkitehtuurissa* ja *designissa*, mutta äärimmäisissä ilmenemismuodoissaan se johti tekniikan palvontaan, taiteen kielen kaavoittumiseen sekä piittaamattomuuteen sen taiteellisesta ja ideologisesta sisällöstä.

Koominen on *estetiikan kategoria*, joka luonnehtii ja arvottaa ihanteen kanssa ristiriidassa olevia yhteiskunnallisia ilmiöitä sekä ihmisluonteen piirteitä ja inhimillisen toiminnan puolia sekä tuomitsee ne saattamalla ne naurunalaiseksi. Taiteessa koominen ilmenee eri muodoissa: *huumorina*, *ironiana*, *satiirina* jne., jotka ilmaisevat teoksen tekijän eriasteista ja eriluonteista suhtautumista kuvauskohteeseen — alkaen hyväntahtoisesta naurusta aina raivokkaaseen paljastamiseen.

Koristetaide, dekoratiivinen taide (lat. decorare = koristaa) on plastisten taiteiden alue, jonka tehtävänä on ihmisen luoman ja muuttaman aineellisen ympäristön esteettinen muotoilu. Koristetaide jaetaan a) t a i d e t e o l l i s u u t e e n, joka on jokapäiväiseen käyttöön tarkoitettujen taide-esineiden (astioiden, huonekalujen, vaatteiden ja korujen) luomista; b) s o m i s t u s- j a s i s u s t u s t a i t e e s e e n, joka on museoiden, näyttelyjen, näyteikkunoiden jne. taiteellista muotoilemista ja c) m o n u m e n t a a l i s e e n k o r i s t e t a i t e e s e e n, jolla tarkoitetaan rakennusten koristamista (ornamentiikkaa, reliefejä, lasimaalauksia) sekä puisto-, katu- ja aukiosuunnitelmien koristeainesten (muistomerkkien, suihkulähteiden, veistosten jne.) sijoittamista.

Kriittinen realismi on taidesuunta 1800- ja 1900-luvun realistisessa taiteessa. Johtavana periaatteena kriittisessä realismissa on vaatimus todellisuuden totuudellisesta heijastamisesta, riistoyhteiskunnan sosiaalisen epäoikeudenmukaisuuden ja tämän yhteiskuntajärjestyksen ristiriitojen ja vikojen paljastamisesta. Kielteisten ilmiöiden voimakkaan kriittinen kuvaaminen edisti yhteiskunnallisen vastalauseliikkeen muodostumista ja vahvisti demokraattisia ja humaaneja ihanteita. Mutta kriittinen realismi pystyi kehittämään pelkästään kriittistä suhtautumista todellisuuteen, se ei pystynyt esittämään myönteistä ohjelmaa yhteiskuntasuhteiden vallankumoukselliselle uudelleenjärjestämiselle.

Kritiikki ks. *taiteentutkimus*.

Kubismi (ransk. cube = kuutio) on 1900-luvun alussa kuvataiteissa syntynyt taidesuunta, jonka perusperiaatteena oli vaatimus näkyvien muotojen kaavamaistamisesta, niiden esittämisestä yksinkertaisten geometristen muotojen kaltaisina (kartioina, kuutioina, palloina, pyramideina jne.). Kubismin perustajia olivat Cézanne, Picasso, Gris ja Braque.

Kuvallisuus. Kuvallisuudella tarkoitetaan *taideteoksen* erityistä kykyä välittää suoraan tai herättää katsojan mielikuvituksessa todellisuuden ilmiöitä. Laajassa esteettisessä mielessä kuvallisuutta ei voida erottaa *ilmaisevuudesta* ja se on ilmaisevuuden paljastamisen keino. *Kuvataiteissa* kuvallisuus on määräävässä asemassa.

Kuvanveistotaide on eräs kuvataiteen laji, jonka luomat taidekuvat ovat luonteeltaan plastisia ja sijaisevat tilassa. Kuvanveisto käyttää erilaisia materiaaleja — marmoria, metallia, puuta jne. Usein veistokset ovat ihmisvartalon muotoja esittäviä hahmoja; veistokset voivat esittää myös eläimiä, mytologisia ja fantasmagorisia hahmoja.

Kuvataiteet ovat *taiteenaloja*, jotka käyttävät taiteellisina keinoinaan todellisuuden ilmiöiden kuvaamista (tasolla tai tilassa) todelli-

suuden itsensä muodoissa. Kuvataiteet on tarkoitettu näköhavaintojen tekemiseen ja niihin kuuluvat *maalaustaide, kuvanveistotaide* ja *grafiikka*.

Kuvaus on todellisuuden esineiden ja ilmiöiden ulkoisen hahmon välitöntä uudelleenluomista taiteen keinoin. Realistisessa taiteessa kuvaus ei ole pelkkä aistien välittämien esineiden muotojen kopioimista, vaan se muuttaa ne yleistyksen ja *tyypillistämisen* kautta niiden sisäisen olemuksen ilmaisukeinoiksi.

Lahjakkuus. Taiteellinen lahjakkuus on kykyä luovaan taiteelliseen toimintaan, jonka tuloksena syntyy omaperäisiä, hyvällä maulla tehtyjä, *muodoltaan* täydellisiä ja yhteiskunnallisesti merkittäviä *taideteoksia*, joissa pureudutaan syvälle todellisuuteen. Lahjakkuuden korkein aste on *nerokkuus*.

Luokkakantaisuus taiteessa on eräs marxilaisen estetiikan perustavaa laatua olevista metodologisista periaatteista. Se paljastaa *taideteoksen* yhteiskunnallisen riippuvaisuuden ja merkitsevyyden. Sen ansiosta *taidetta* voidaan pitää tiettyjen luokkien ja yhteiskuntaryhmien näkemysten, vakaumusten ja ihanteiden ilmentymänä.

Luomisen metodi (kreik. methodos = tie johonkin) on niiden luomisen periaatteiden summa, jotka määräävät, millä tavoin elämän ilmiöitä ja tosiseikkoja valitaan, miten niistä tehdään yleistykset ja miten niitä ilmennetään *taidekuvina*. Luomisen metodissa heijastuvat niin *taiteen* kehityksen yleiset lait kuin näiden lakien konkreettis-historiallinen ilmenemismuoto. Luomisen metodi määrää taiteen intressien ensisijaiset alat, esitettävien todellisuuden ilmiöiden valinnan ja niiden arvottamisen tietyn *esteettisen ihanteen* pohjalta. Sen mukaan määräytyvät taiteellisten yleistysten periaatteet, taiteen kuvallisten keinojen käyttö sekä kysymys taiteen tehtävistä ja päämääristä. Luomisen metodi liittyy kiinteästi aikakauden johtavan yhteiskunnallisen maailmankatsomuksen tärkeimpiin periaatteisiin. Toisaalta se on esteettisen todellisuuden omaksumisen prosessin tulos, pitkällisen prosessin joka saa ensisijaisen ilmauksensa taiteessa. Toisaalta luomisen metodi on erityinen ilmaus ja heijastus yhteiskunnan luonteenomaisimmista ilmiöistä, päämääristä, ideoista ja ihanteista jonain tiettynä aikakautena. Luomisen metodi on yleiskategoria, joka käsittää eri *taidesuuntia,* koulukuntia, *tyylejä* jne., jotka suhtautuvat siihen kuten osa kokonaisuuteen.

Lyriikka on yksi *kirjallisuuden* kolmesta päälajista (*eepoksen* ja *draaman* ohella). Luonteenomaista lyriikalle on todellisuuden uudelleenluominen ihmisen henkisen elämän ilmentämisen kautta. Lyriikka paljastaa kirjoittajan suhteet kuvattavaansa, se johdattaa lukijan välittömästi tekijän *esteettisen ihanteen* maailmaan, joka ilmenee voimakkaan emotionaalisessa muodossa.

Maalaustaide on eräs *kuvataiteen laji*, jolle on ominaista todellisuuden esineiden ja ilmiöiden taiteellinen kuvaaminen kovalle pinnalle värien avulla. Maalaustaide jaetaan stafliamaalaukseen, jonka tuotteilla on itsenäinen merkitys (maisemamaalaus, asetelma, arkielämäaiheiset maalaukset), sekä monumentaaliseen ja koristemaalaukseen, jotka toimivat arkkitehtonisen kokonaisuuden osana (fresko, panno, mosaiikki).

Maku on ihmisen kykyä tehdä esteettisiä arvioita todellisuuden ilmiöistä ja taideteoksista, luokitella ne ennen muuta *kauniiksi* tai *rumiksi*. Marxilainen estetiikka hylkää abstraktin normatiivisuuden

maku-määritelmässään ja pitää maun muovautumista tuloksena konkreettisista yhteiskunnallis-historiallisista olosuhteista.

Merkki on aineellinen muodostuma, jota käytetään toisen ilmiön tai kohteen merkitsemiseen sekä myös tämän kohteen ihmisen tajunnassa synnyttämän kuvan, inhimillisten tunteiden ja toivomusten merkitsemiseen. Merkillä on sisällöllinen merkitys, se pystyy erottamaan ja korostamaan tiettyjä puolia, ominaisuuksia ja erityispiirteitä merkitsemästään ilmiöstä. Jokainen taiteenala käyttää omaa erityistä merkkijärjestelmäänsä, jolloin merkeillä on kommunikatiivinen funktio.

Metafora on keino, joka mahdollistaa taiteilijan ajattelun kohteen ja aistein havaittavan maailman esineiden rinnastamisen; se on kahden ulkoisilta tunnuksiltaan samankaltaisen ilmiön taiteellista vertaamista, jolloin toisen ilmiön sisäinen olemus paljastuu toisen avulla.

Mielikuvitus 1. fantasia taiteessa on luovaa kykyä. Todellisuuden ilmiöiden taiteellisen uudelleenmieltämisen kautta mielikuvitus auttaa taiteilijaa luomaan *taidekuvia ja kompositioita*, jotka hän sijoittaa *taideteoksiin*. Mielikuvitus on riippuvainen lahjakkuuden määrästä ja sitä johdattaa *esteettinen idea*, se on myös riippuvainen taiteilijan maailmankatsomuksesta ja hänen kulttuuritasostaan.

Modernismi (ransk. moderne = uusin, nykyaikainen) käsittää 1900-luvun taiteen formalistiset, antirealistiset *taidesuunnat* (*futurismin, kubismin, surrealismin, abstraktionismin* jne.), jotka heijastavat porvarillisen kulttuurin kriisiä ja joille ovat yhteisiä seuraavat tunnusmerkit: taiteen tiedostavan ja yhteiskunnallisen funktion kieltäminen, »kapinointi» kaikkia, ja ennen muuta realistisia, taideperinteitä vastaan, reaalisten muotojen deformaatio ja hävittäminen aina *kuvallisuuden* täydelliseen hävittämiseen asti, subjektivismin, relativismin ja amoraalisuuden julistaminen. Uusien taiteellisten muotojen vaatiminen on johtanut modernismin estetiikassa formalistiseen temppuiluun, ilmaisullisten ainesten yhdistämiseen mielettömällä tavalla ja taiteen järjellisyyden hylkäämiseen. Taiteen julistaminen todellisuudesta riippumattomaksi maailmaksi johtaa kaikkien taiteen objektiivisten kriteerien häviämiseen ja subjektin julistamiseen *taideteoksen* esteettisen arvon ainoaksi kriteeriksi.

Muoto taiteessa on taiteen kuvallisten ilmaisukeinojen järjestämistä tietyksi taiteellis-kuvalliseksi järjestelmäksi. Muotoon sisältyy *kompositio, juoni* ja muita komponentteja, ja sen tärkeimpänä tehtävänä on *sisällön* ilmaiseminen; se on dialektisessa yhteydessä sisältöön ja vaikuttaa puolestaan aktiivisesti siihen.

Musiikki on *taiteenala*, jossa taiteen kuvallinen kudos syntyy eri sävelkorkeuksia edustavien sointien keskinäisestä järjestyksestä. Koska musiikki käyttää ensisijaisesti hyväkseen ilmaisullisia taidekeinoja, se pystyy vaikuttamaan välittömästi ja hyvin intensiivisesti ihmisen emootioihin.

Naturalismi (lat. natura = luonto) on *luomisen metodi*, joka pitää yksityiskohtien ulkoista todenkaltaisuutta *taideteoksen* esteettisen arvon peruskriteerinä. Naturalismi hylkää yleistämisen ja tyypillistämisen, se ei ota huomioon yhteiskunnallisia lainalaisuuksia ja julistaa, että biologiset ja luonnonilmiöt muodostavat todellisuuden taiteessa heijastumisen pääobjektin.

Neorealismi (kreik. neos = uusi ja lat. realis = aineellinen) on 1940-luvulla italialaisessa kirjallisuudessa ja elokuvataiteessa syntynyt

taidesuunta. Sille oli ominaista pyrkimys kronikaalisuuteen ja dokumentaalisuuteen. Parhaille neorealistisille tuotteille on antanut leimaa voimakas fasismin- ja porvaristonvastaisuus, yhteiskunnallisen epäoikeudenmukaisuuden arvosteleminen ja tavallisen ihmisen korkeiden henkisten ominaisuuksien korostaminen. 60-luvulla alkoi neorealismille ominainen yhteiskunnallisuus ja inhimillisyys jäädä taka-alalle ja hallitsevaan asemaan nousivat neorealismin taiteelliset tehokeinot. Taidesuuntana neorealismin voidaan katsoa nykyään olevan tyhjiinammennettu.

Nerous on luovan lahjakkuuden korkein aste (eräät tutkijat käyttävät tätä termiä ainoastaan esteettisen toiminnan alueesta, esim. Kant).

Nero on henkilö, jolle luovan lahjakkuuden lisäksi on ominaista kyky ilmentää ja tyydyttää tärkeitä yhteiskunnallisia tarpeita. Neron tuotteille on ominaista poikkeuksellinen omaperäisyys ja ne esittävät huomattavaa osaa sosiaali- ja kulttuurihistoriassa.

Ooppera (ital. opera) on eräs musiikillisen näyttämötaiteen laji, jossa yhdistyvät laulu ja soitettu *musiikki,* näytelmäkirjallisuus sekä *kuvataiteet* ja koreografia. Oopperan pohjana on musiikillinen näytelmä.

Primitivismi (lat. primitivus = yksinkertainen, kehittymätön) on Euroopan kuvataiteessa 1800-luvun lopussa ja 1900-luvun alussa vallinnut taidesuunta (H. Rousseau, L. Vivin, A. Bauchant), joka lainasi kuvaamiskeinonsa primitiivistä kehitysvaihetta eläviltä kansoilta. Primitivismille on ominaista pyrkimys näkyvien muotojen pelkistämiseen, piittaamattomuus perspektiivilaeista ja joskus myös mielikuvitushahmojen käyttö. Muiden taidesuuntien (mm. nykyisten taidesuuntien) taiteilijat ovat omaksuneet eräitä primitivismin periaatteita ja aineksia.

Puoluekantaisuus taiteessa merkitsee taiteilijan aatteellista asemaa, joka määrää hänen luovan toimintansa tietoisen suunnan, hänen luokka-asemansa ja hänen tuotantonsa yhteiskunnallisen sisällön. Kommunistinen puoluekantaisuus on marxilaisen estetiikan johtava periaate, jonka mukaan taiteen on ilmaistava aikakautemme edistyksellisimpien voimien ihanteita, voimien jotka toteuttavat perustavaa laatua olevan muutoksen yhteiskuntasuhteissa ihmiskunnan yhteiskunnallisen edistyksen nimissä.

Realismi taiteessa (lat. realis = aineellinen). Laajassa mielessä realismi, joka edellyttää todellisuuden totuudellista heijastamista, on taiteellisen luomistyön olennainen puoli ja suunta, joka on syntynyt jo aivan taiteen alkulähteillä, joka on ollut olemassa kautta taiteen koko historian ja kehittynyt taistelussa erilaisia antirealistisia suuntia vastaan. Suppeammassa mielessä realismi merkitsee konkreettista historiallista *taidesuuntaa* ja sille ominaista luomisen metodia, joka johdattaa taiteilijan tunkeutumaan syvimmälle todellisuuteen hänen siitä tekemänsä yhteiskunnallisen analyysin pohjalta. Realistinen metodi suo taiteilijalle laajan liikkuma-alan kuva- ja ilmaisukeinojen, aihepiirien, lajien, yksilöllisen tekotavan jne. valinnassa. Realistinen metodi vastaa täydellisimmin taiteellisen luomistyön luonnetta.

Romantiikka (ransk. romantique = romanttinen) on laajassa mielessä *luomisen metodi,* joka julistaa taiteen pääsisällöksi todellisuuden aatteellis-emotionaalisen arvottamisen; tämä selittää myös romanttisen taiteen kuvallisten ilmaisukeinojen erityisjärjestelmän. Suppeammassa mielessä romantiikka on 1700-luvun lopussa ja 1800-luvun alussa vallinnut taidesuunta (jota edustavat mm. Byron,

Hugo, Schiller ja Schubert), jossa päähuomio kiinnittyi ihmisen sielun mielialojen välittämiseen, myrskyisten intohimojen ja sankarillisten purkausten kauneuden ja suuruuden ylistämiseen. Romantiikka pyrki vahvistamaan korkeita päämääriä ja periaatteita, jotka kutsuivat ihmistä muuttamaan maailmaa, taistelemaan vapauden ja ihanteen voiton puolesta. Perinteellisessä taiteen tutkimuksessa romantiikka jaetaan yleensä edistykselliseen ja taantumukselliseen. Tämän jaon oikeuttaa se, että romanttinen metodi on usein yhdistynyt myös menneiden elämänmuotojen omalaatuiseen idealisoimiseen.

Ruma on *estetiikan kategoria,* joka sisältää määritelmän ja arvion niistä todellisuuden ilmiöistä, jotka ovat *esteettisen ihanteen* vastaisia ja jotka mielletään rujoiksi, vulgaareiksi, alhaisiksi, vastenmielisiksi jne. Ruma on *kaunis*-kategorian vastakohta.

Runous, poesia (kreik. poieion=luon) on laajassa mielessä taiteen (joskus vain kaunokirjallisuuden) esteettistä olemusta ilmentävä termi; suppeassa mielessä se on eräs *kirjallisuuden tyyppi.*

Runousoppi, poetiikka (kreik poietike=runous) on kirjallisen luomistyön teoriaa; runousopilla tarkoitetaan niitä sääntöjä, jotka määräävät kirjallisen teoksen komposition rakentamisperiaatteet sekä sen luomiseen tarvittavat taidekeinot. Näille säännöille on ominaista tietynlainen normatiivisuus, joka eräissä runousopeissa saa absoluuttisen luonteen (Boileau, Lessing).

Sankarillinen on eräs *ylevä*-kategorian lajeista, jolla arvotetaan jonkin henkilön, yhteiskuntaryhmän tai koko kansan toimintoja, kun niillä on huomattava yhteiskunnallinen merkitys ja ne vaativat voimien keskittämistä äärimmilleen sekä rohkeutta ja uhrautuvaisuutta edistyksellisimpien yhteiskunnallisten ihanteiden nimissä. Eräissä tapauksissa sankarillinen on *traagisen* ilmenemismuoto.

Satiiri (lat. satira = sekoitus; antiikin aikana sillä tarkoitettiin kirjallisuuden lajia, joka käsitteli mitä erilaisinta problematiikkaa parodian, pamfletin yms. muodossa).— Satiiri on eräs *koomisen* muodoista taiteessa ja se ilmaisee taiteilijan äärimmäisen kielteistä asennetta todellisuuden kielteisiin ilmiöihin. Satiiri on yhteiskunnallisten vikojen ruoskimista ja pilkkaamista purevan myrkyllisessä ja joskus jopa pilapiirrosmaisessa muodossa. Satiirilla on aina määrätty yhteiskunnallis-poliittinen suunta ja se vaikuttaa tehokkaasti yhteiskunnan aatteellisten näkemysten muotoutumiseen.

Sisältö taiteessa on tiettyjen taiteilijan esteettisesti mieltämien ja arvottamien todellisuuden ilmiöiden taiteellis-kuvallista heijastumista. Sisältöön kuuluvat *esteettinen idea* ja *teema* ja se on johtavassa asemassa *muotoon* nähden. Sisältö ilmenee muodon kautta ja dialektisessa yhteydessä siihen.

Sosialistinen realismi on sosialistisen taiteen ja sosialistisen yhteiskunnan taidekulttuurin *luomisen metodi.* Sosialistisen realismin *taiteen* taiteellis-kuvallisen ajatusjärjestelmän filosofisen pohjan muodostaa marxilais-leniniläinen maailmankatsomus. Sosialistisen realismin luomisen metodi edellyttää yhteiskunnallisen todellisuuden prosessien syvällistä paljastamista kommunistisen ihanteen pohjalta. Sosialistisen realismin taiteessa todellisuuden vallankumouksellinen kehitys vahvistetaan *kauniin* täydellisimpänä ilmauksena. Sosialistisen realismin taiteen tärkeimpiä periaatteita ovat aatteellisuus, *kansanomaisuus* ja kommunistinen *puoluekantaisuus,* minkä ansiosta sosialistinen taide on mahtava ase uusien kommunististen yhteiskuntasuh-

teiden muovaamisessa, edistyksellisten näkemysten ja korkeiden moraaliperiaatteiden vahvistamisessa yhteiskunnassa ja jokaisen yhteiskunnan jäsenen kasvattamisessa ottamaan aktiivisesti osaa todellisuuden vallankumoukselliseen uudistamiseen. Sosialistinen realismi jatkaa ja kehittää maailman taiteen parhaita traditioita, se on maailman taidekulttuurin historian korkein vaihe, joka tukeutuu ihmiskunnan rikkaisiin kokemuksiin yhteiskuntaelämän ja taiteen alalla.

Suhteellisuus taiteessa on eräs taiteellisen luomistyön perusperiaatteista, joka ilmenee *taideteoksen* kaikkien osien sopusointuisuutena ja sopusuhtaisuutena. *Maun* tärkeimpänä komponenttina suhteellisuus on taiteilijan (tai kriitikon) yksilöllinen ominaisuus ja se riippuu hänen kyvystään suhteuttaa taideteos *esteettiseen ihanteeseen*. Eräissä luomisen metodeissa, esimerkiksi *klassisismissa,* suhteellisuus kanonisoituu ja muuttuu tarkoin määritellyksi normatiiviseksi periaatteeksi.

Surrealismi (ransk. surréalisme=»superrealismi») on 1900-luvun ensimmäisen neljänneksen aikana syntynyt avantgardistinen *taidesuunta*, joka levisi etupäässä kuvataiteiden alueelle (M. Ernst, S. Dali, G. de' Chirico) ja kirjallisuuteen (P. Éluard, R. Desnos), sekä myös teatteriin ja elokuvaan. Surrealismin estetiikka julistaa, että taiteilijan on vapautettava tuotantonsa todellisuuden »orjuudesta»; sen mukaan taiteen tehtävänä on alitajunnan heijastaminen, todellisuuden reaalisten siteiden katkominen ja ilmiöiden esittäminen muodottomina, jopa unien, houreiden ja hallusinaatioiden synnyttäminä patologisina hahmoina.

Symboli (kreik. symbolon=merkki) taiteessa on äärimmäisten yleistysten pohjalta syntynyt ja tiettyä todellisuuden ideaa, tapahtumaa tai ilmiötä henkilöivä ja ilmentävä *taidekuva* tai komposition osa. Symbolin kuvallisuudella on selvästi ilmaistu merkityksellinen yhteys kuvattuun ilmiöön. Taidekulttuurin osana symbolilla on konventionaalinen luonne mikä lähentää sitä merkkiin, mutta toisin kuin *merkki* se säilyttää tietyn *kuvallisuuden*.

Symbolismi (kreik. symbolon=merkki) on 1800-luvun lopulla ja 1900-luvun alussa Euroopan taiteessa (ennen muuta kirjallisuudessa, mutta myös kuvataiteessa, musiikissa ja teatteritaiteessa) varsin laajalle levinnyt *taidesuunta* (P. Verlaine, A. Rimbaud Ranskassa, M. Maeterlinck, E. Verhaeren Belgiassa, O. Wilde Englannissa, K. Hamsun ja A. Strindberg Pohjoismaissa, K. Balmont ja A. Blok Venäjällä). Symbolistien mukaan taiteellisen luomistyön ytimenä on ilmiöiden ulkoisen ja näkyvän kuoren alla piilevän syvällisen merkityksen, »idean», keksiminen, paljastaminen ja välitön *ilmentäminen*. Symboli on tämän »idean» täydellisin ilmaus. Symbolismi on vaikuttanut huomattavasti *modernismiin,* ja siinä heijastuivat myös erilaiset *dekadentin taiteen* ja mystisismin suuntaukset; kaikkein merkittävimpien symbolistien (Verhaerenin, Ibsenin, Blokin, Brjusovin) tuotantoon sisältyy myös realistisia piirteitä ja he ovatkin antaneet merkittävän panoksensa maailman taidekulttuuriin.

Synteettiset taiteet (kreik. synthesis=yhdistäminen) ovat *taiteenaloja,* joissa taidekuvien muodostamiseen käytetään useiden taiteiden aineksia tai joissa useat eri taiteenalat liittyvät elimellisesti yhteen. Synteettisiä taiteita ovat *elokuvataide, teatteri, ooppera, baletti,* televisiotaide, estraditaide ja sirkus.

Taide on eräs yhteiskunnallisen tajunnan ja yhteiskunnallisen käytännön muoto, ja sen pääsisältönä on todellisuuden heijastaminen ja muuttaminen; taiteella on useita erityisominaisuuksia, joiden ansiosta se voidaan erottaa kaikista muista yhteiskunnallisen tajunnan muodoista. Taide on ainoa yhteiskunnallisen tajunnan muoto, joka ei heijasta todellisuutta arvioiden ja käsitteiden avulla, vaan *taidekuvien* muodossa. Koska taiteessa todellisuuden esteettinen tiedostaminen yhdistyy luovaan taiteelliseen toimintaan, siis kauneuden lakien mukaan tapahtuvaan luomiseen, on taide kaikkein täydellisin todellisuuden esteettisen omaksumisen keino; tämä omaksuminen saa ilmauksensa *taideteosten* luomisena. Taiteella käsitetään sekä eri *taiteenalojen* summaa että kaikkia tiedostamisen ja toiminnan taiteellis-kuvallisen muodon yleisiä erityistuntomerkkejä, joita ovat *tyypillisen* ja *yksilöllisen,* subjektiivisen ja objektiivisen, *kuvallisuuden* ja *ilmaisevuuden,* taiteellisen *muodon* ja taiteellisen *sisällön* jne. yhdistäminen. Taiteen sisältö ja tehtävät ilmenevät sen ja muiden yhteiskunnallisen tajunnan muotojen — tieteen, filosofian, politiikan, moraalin jne. — keskinäissuhteissa.

Taidekuva on *estetiikan* perus*kategoria,* luonnehdinta siitä ajattelun erityismuodosta, jonka avulla *taide* tiedostaa ja heijastaa todellisuutta. Taidekuva on ideaalinen kuva objektiivisesta maailmasta, se syntyy *taiteilijan* tajunnassa ja välittyy *taideteoksen* kautta lukijalle, katsojalle tai kuulijalle. Taidekuva eroaa käsitteistä siinä, että se on konkreettinen ja heijastaa todellisuutta välittömästi, se säilyttää niin ikään kuvallisen luonteensa, vaikka se ilmaistaankin tietyn ei-kuvallisten merkkien järjestelmän kautta (esimerkiksi kirjallisuudessa ja musiikissa). Mutta taidekuva eroaa myös tavanomaisista näköhavainnoista koska se ilmaisee yksilöllisen kautta jotain yleistä ja *tyypillistä* sekä taiteellisen toiminnan subjektiivisen muodon kautta todellisen maailman objektiivisia lainalaisuuksia. Taidekuvan sisällön määrää ilmiöiden rationaalinen mieltäminen, mutta tämä mieltäminen saa taidekuvan kautta voimakkaan emotionaalisen muodon, jonka ainekset edustavat aina tiettyä *kuvallisuuden* ja *ilmaisevuuden* summaa. Taidekuva ei ole pelkkää todellisuuden heijastumista, vaan siihen sisältyy aina todellisuuden olennaisimpien puolien ja ilmiöiden arvottaminen. Tämä arvotus sisältyy teoksen *esteettiseen ideaan,* mistä johtuen jopa realistinen taidekuva, joka heijastaa varsin totuudellisesti todellisuuden ilmiöitä, sisältää aina *fiktiivisyyttä.* Marxilaisen estetiikan taidekuvaa koskevan opin pohjana on *heijastusteoria.*

Taidelaji, genre (ransk. genre<lat. generis=laji). Taidelajit ovat kunkin *taiteenalan* sisällä historiallisesti syntyneitä *taiteellisen luomistyön* muotoja ja ne luokitellaan niitä määräävien erityistunnusmerkkien mukaan. Esimerkiksi *kuvataiteessa* erotetaan toisistaan sellaiset lajit kuten maisemamaalaus, asetelma, muotokuvamaalaus jne.; *kirjallisuudessa* romaani, novelli, runoelma jne.; *musiikissa* sinfonia, kantaatti, romanssi jne.

Taidesuunta. Taidesuunnalla tarkoitetaan niitä *esteettisiä* ja *taiteellisia* periaatteita, jotka muodostavat tiettyinä historiallisina ajanjaksoina syntyneiden taiteellisten koulukuntien perustan. Taidesuunta voi ilmetä joko yhdellä *taiteenalalla* (»Barbisonin koulukunta» maalaustaiteessa) tai useilla *taiteenaloilla* (*konstruktivismi*).

Taideteos on taiteellisen luomistyön tuote, jolle on ominaista tietty kuvallisten ja ilmaisullisten ainesten eheys ja itsenäisyys. Taide-

teokset jaetaan eri *taiteenalojen* ja *lajien* mukaan, ne tehdään jonkin *luomisen metodin* pohjalta ja ne kuuluvat johonkin *suuntaan* tai *tyyliin*.

Taiteellinen on *estetiikan kategoria*, jota käytetään merkitsemään niitä inhimillisen toiminnan erityismuotoja ja tämän toiminnan tuloksia, jotka ovat ominaisia pelkästään *taiteen* alueelle (esimerkiksi *taidekuva, taiteellinen luomistyö*, kauno*kirjallisuus* jne.). Usein taiteellinen-termiä käytetään ilmaisemaan *taideteoksen* täydellisyyden astetta, sen *ilmaisevuuden määrää, muodon ja sisällön* vastaavuutta, emotionaalisen vaikutuksen voimaa ja kykyä ilmaista *esteettinen ihanne*.

Taiteellinen luomistyö. Luomisella tarkoitetaan uuden, omaperäisen ja aiemmin olemattoman luomiseen tähtäävää toimintaa. Taiteellinen luomistyö on tällaisen toiminnan erityislaji *taiteen* alueella, ja sen tuloksena on *taideteos*. Uuden luominen on vain yksi puoli taiteellista luomistyötä, joka on monimutkainen ja kompleksinen ilmiö ja joka sisältää kaikki taiteen perusperiaatteet: taiteellis-kuvallisen ajattelun, toiminnan suhteuttamisen *esteettiseen ihanteeseen*, todellisuuden taiteellisen ja totuudenmukaisen heijastamisen yleistyksen ja *tyypillistämisen* kautta, taiteen *sisällön* ja muodon vastaavuuden jne. Taiteellinen luomistyö liittyy kiinteästi taiteilijan maailmankatsomukseen ja määräytyy hänen käyttämästään *luomisen metodista*.

Taiteenalat. Marxilaisen estetiikan mukaan *taide* koostuu *taiteellisen luomistyön* alojen lainmukaisesti organisoituneesta järjestelmästä. Näitä taiteenaloja ovat *kirjallisuus, elokuvataide, teatteri, maalaustaide, musiikki, kuvanveistotaide, arkkitehtuuri*, tanssi, *koristetaide*, estraditaide ja sirkustaide. Ei ole yhtenäistä taiteenalojen luokitusjärjestelmää, mutta on eräitä periaatteita, joiden mukaan ne jaetaan ryhmiin, joilla on omat yleiset tunnuspiirteensä. Kaikkein laajimmalle on levinnyt jako kolmeen ryhmään: staattiset taiteet, joissa kuva on olemassa paikallisesti ja joissa se ei kehity ajassa; dynaamiset, joissa kuva kehittyy ajassa eikä ole olemassa paikallisesti, ja staattis-dynaamiset, joissa kuva on olemassa sekä ajallisesti että paikallisesti. Ensimmäiseen ryhmään kuuluvat kaikki kuvataiteet ja arkkitehtuuri, toiseen kirjallisuus ja musiikki ja kolmanteen kaikki esittävät taiteet. Toinen luokittelutapa on taiteiden jakaminen kuvaileviin (maalaustaide ja kuvanveistotaide) ja ei-kuvaileviin (musiikki, arkkitehtuuri). Taiteenalat voidaan jakaa myös esittäviin ja ei-esittäviin, yksinkertaisiin ja synteettisiin, monofunktionaalisiin ja bifunktionaalisiin jne. Jokainen luokitustapa on suhteellinen: eri luokitustyyppien olemassaolo johtuu siitä, että jokainen niistä huomioi taiteesta olennaisia, mutta erilaisia tunnusmerkkejä.

Taiteentutkimus on laajassa mielessä kaikille *taiteenaloille* ominaista yleistä suuntauksia, periaatteita ja lainalaisuuksia tutkivaa tiedettä. Se on eri taiteenalojen tutkimuksen (kirjallisuustieteen, musiikkitieteen, teatteritieteen jne.) yleistä metodologiaa. Taiteentutkimus kehittää ja tulkitsee yhteiskunnan yhteiskunnallis-filosofisia näkemyksiä taiteesta ja on olennainen osa estetiikkaa. Suppeammassa mielessä taiteentutkimusta pidetään erikoistieteenä, joka käsittää *kuvataiteet, arkkitehtuurin* ja *koristetaiteen*. Taiteentutkimus käyttää sekä teoreettisten olettamusten kehittelyssä että konkreettisessa analysoinnissa hyväkseen yhteiskuntatieteiden

ja eräiden eksaktien tieteiden metodeja ja on niihin kiinteästi sidoksissa. Taiteentutkimus jaetaan t a i d e t e o r i a a n, joka tutkii taiteellisen luomistyön luonnetta, taiteen yhteiskunnallista olemusta sekä taiteen metodien, taiteen muodon, taiteen kuvallisten ilmaisu- ja kuvakeinojen yleisiä periaatteita ja konkreettisia ongelmia, eri taiteenalojen ja taidelajien erityisluonnetta jne.; t a i d e h i s t o r i a a n, joka tutkii sekä taiteen perussuuntien ja virtausten kehitystä kokonaisuudessa että eri taiteenalojen evoluutiota konkreettisina historiallisina aikakausina, sekä t a i d e k r i t i i k k i i n, johon sisältyy konkreettinen analyysi *taideteoksista* sekä arvio niiden vaikutuksesta sosiaalihistoriaan ja kulttuurihistoriaan.

Taiteilija on luova persoonallisuus, joka pystyy erityisen lahjakkuutensa tai nerokkuutensa ansiosta luomaan *taideteoksia.* Yleensä taiteilija hallitsee ammatillisesti jonkin yhden taiteenalan. Taiteilijan toiminta on paitsi todellisuuden uudelleenluomista ja kuvien tekemistä siitä sekä luovan persoonallisuuden itseilmaisua myös väistämättä ilmaus määrättyjen yhteiskuntakerrosten luonteenomaisista aatteista, ihanteista, mausta ja periaatteista jonain tiettynä konkreettisena historiallisena aikakautena.

Tasismi (ransk. tache=tahra) on toinen *abstraktionismin* kahdesta perusmuodosta, joka käyttää teosten tekemismetodina väritahroista koostuvaa kompositiota; sen toinen muoto on geometrismi, jota edustavat teokset syntyvät erilaisista viivoista.

Teatteri on *taiteenala*, jossa *taidekuvien* tekeminen tapahtuu näyttelijöiden yleisön edessä esittämän dramaattisen toiminnan kehityksen kautta. Koska teatteri on yksi *synteettisistä taiteista*, se koostuu näytelmäkirjailijan, ohjaajan, näyttelijöiden, taiteilijan, säveltäjän jne. työstä, josta syntyy n ä y t e l m ä.

Teema (kreik. thema=pääajatus) on perusongelma tai todellisuuden ilmiö (ongelmat tai ilmiöt), jotka taiteilija arvottaa ja heijastaa *taideteokseen.* Teema on taideteoksen *sisällön* olennainen komponentti.

Tendenssipitoisuus (lat. tendere=pyrkiä, suuntautua) t a i t e e s s a on jonkin luokan tai sosiaaliryhmän näkemysten, etujen ja ihanteiden välitöntä ilmaisemista taideteoksessa. Se eroaa *puoluekantaisuudesta* siten, ettei se ole riittävän johdonmukaista eikä tiedosta aina aatteellista suuntaansa. Tendenssipitoisuus voi olla luonteeltaan joko edistyksellistä tai taantumuksellista.

Traaginen on tietyllä hetkellä ratkaisemattomana konfliktitilanteena ilmeneviä aikakauden syvällisiä ristiriitoja ja ongelmia luonnehtiva ja arvottava *estetiikan kategoria.* Traaginen liittyy välittömästi *ylevään. Taiteessa* traaginen kuuluu *taiteellisen luomistyön* mittavimpiin filosofisiin muotoihin.

Traditio (lat. traditio=välittyminen) t a i t e e s s a on menneisyyden taiteellisten arvojen omaksumista; se muodostaa perustan ihmiskunnan taidekulttuurin eri vaiheiden s e u r a a v u u d e l l e. Koska traditio mielletään ja tulkitaan uudella tavalla jokaisessa uudessa yhteiskunnassa ja jokaisena uutena aikakautena, sitä ei voida tarkastella erillään uuden aikakauden taiteen uusista muodoista, todellisuuden esteettisen omaksumisen keinoista, kuvallisista ilmaisukeinoista jne. Perinteen ja uutta luovan taidekulttuurin dialektinen eheys muodostaa perustan yleiselle taidehistorialle.

Tragedia on eräs näytelmäkirjallisuuden perus*lajeista*; se on *komedian* vastakohta, ja elämän konflikti kehittyy siinä vihamielisten voimien sovittamattoman vastakkaintaistelun kautta. Tragediassa yle- vien ja yhteiskunnallisesti hyvin merkityksellisten ihanteiden vahvistaminen tapahtuu päähenkilön kärsimysten ja tuhon hinnalla. Tragedia paljastaa todellisuuden syvällisiä ristiriitoja ja käyttää tähän äärimmäisen kärjistyneitä tilanteita sekä sankarillisia ja yleviä henkilöhahmoja ja siksi se on eräs taiteen toimivimmista muodoista; se saa katsojan myötäelämään, synnyttää »puhdistumisen», *katharsiksen* ja vahvistaa näin edistyksellisiä humaaneja ihanteita.

Tyyli (lat. stilus=kirjoituskeppi) tarkoittaa tiettyjen keinojen yhteyttä, jolle on ominaista varsin suuri pysyvyys sekä aatteellis-temaattinen ykseys; tyyli on erityinen *taideteoksessa* välittömästi ilmenevä taiteellinen toimintatapa. Tyyli on aina riippuvainen aikakaudesta ja tietystä *luomisen metodista.* Tyyli-käsite on tavattoman monimerkityksinen: se voi saada äärimmäisen laajan sisällön (puhutaan esimerkiksi tietyn aikakauden tyylistä, jolla tarkoitetaan vallalla olevan luomisen metodin johtavaa tyyliä); se voi myös luonnehtia tiettyä taiteen aluetta (esimerkiksi jonkin taidesuunnan tyylillisiä tunnusmerkkejä) tai sillä voidaan tarkoittaa yksittäisen taiteilijan tuotannon erityispiirteitä.

Tyypillinen (kreik. typos=jälki, kuva). 1) on *estetiikan kategoria*, joka merkitsee kaikkein luonteenomaisimpia ja olennaisimpia reaalisen todellisuuden lakeja, jotka yleistyksen kautta ilmenevät voimakkaina *taideteoksissa. Taidekuvaa*, joka heijastaa tietyn sosiaaliryhmän tai tietyn aikakauden edustajien tyypillisiä luonteenpiirteitä, tyypillisiä luonteita, kutsutaan tyypiksi; 2) tyypillinen tarkoittaa myös taiteellisen yleistyksen luonnetta realistisessa taiteessa. Tyypillistäminen ilmenee yleisen ja olennaisen paljastamisessa yksityisen ja erillisen kautta.

Yksilöllinen taiteessa on *taidekuvan* erityinen puoli, joka on *tyypillisen* konkreettisen ilmaisemisen keino. Todellisuuden ilmiöiden yleiset olennaiset piirteet ja lainalaisuudet paljastuvat taidekuvan määrättyjen yksilöllisten piirteiden summan kautta.

Ylevä on *estetiikan kategoria.* Sillä luonnehditaan esineitä ja ilmiöitä, joissa inhimillinen ihanne ilmenee poikkeuksellisen voimakkaana, huomattavasti vahvempana kuin yleensä todellisuudessa. Ylevä liittyy *kaunis*-kategoriaan ja on *alhaisen* vastakohta.

SISÄLLYSLUETTELO

Alkulause 3

Johdanto. Marxilais-leniniläisen esteettisen tutkimuksen objekti 5

Luku I. TAIDE YHTEISKUNNALLISEN TAJUNNAN MUOTONA 18

1. Taiteen luonteesta 18
2. Taide ja todellisuus 27
3. Taide ja tiedostaminen 39
4. Taide ja ideologia 48

Luku II. TAIDEKUVA 64

1. Kuva — estetiikan peruskategoria 64
2. Tyypillinen ja yksilöllinen 69
3. Objektiivinen ja subjektiivinen 81
4. Emotionaalinen ja rationaalinen 88
5. Taiteen totuus 92
6. Kuva ja merkki 100

Luku III. TAITEEN SISÄLTÖ JA MUOTO 105

1. Taiteen sisältö 106
2. Taiteen muoto 117
3. Sisällön ja muodon dialektiikka taiteessa 126
4. Taidekulttuuri — taiteen alojen summa 136

Luku IV. ESTETIIKAN KATEGORIAT JA MAAILMAN ESTEETTINEN OMAKSUMINEN 147

1. Estetiikan kategorioiden luonne 147
2. Kaunis 150

a) Kauniin olemus 151
b) Kaunis taiteessa 163
3. Traaginen ja koominen 168
a) Traaginen 172
b) Koominen 187
Luku V. SOSIALISTISEN TAITEEN LUOMISEN METODI 202
1. Luomisen metodi. Realismi 204
2. Sosialistinen realismi 222
3. Taiteen puoluekantaisuus ja kansanomaisuus 240
Suppea esteettisten termien sanasto 254

Marxilaisen estetiikan perusteiden tekijä, filosofiantohtori professori Avner Zis on tunnettu neuvostoliittolainen esteetikko, VSFNT:n tieteen ansioitunut toimihenkilö. Hänen tieteellisen kiinnostuksensa kohteena ovat pääasiassa yleinen taideteoria ja taiteellisen luovuuden kategoriat. Neuvostoliitossa ja ulkomaillakin tunnetaan hyvin hänen kirjallinen tuotantonsa, mm. *Marxilais-leniniläisen estetiikan luennot* (2 nidosta), *Taiteilija ja aika, Taide ja estetiikka* sekä monilukuiset tieteellisissä aikakauskirjoissa ja kokoomateoksissa julkaistut estetiikkaa ja taideteoriaa koskevat artikkelit.